

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**REGINALDO VILELA DE LIMA**

**SAMBA DE COCO DE ARCOVERDE-PE: PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES NA  
CONSTRUÇÃO DE UM PATRIMÔNIO CULTURAL (1980-2010)**

**SÃO CRISTÓVÃO**  
**SERGIPE - BRASIL**

**2018**

**Reginaldo Vilela de Lima**

**SAMBA DE COCO DE ARCOVERDE-PE: PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES NA  
CONSTRUÇÃO DE UM PATRIMÔNIO CULTURAL (1980-2010)**

**Dissertação apresentada, ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Sergipe, como requisito obrigatório, para obtenção de título de Mestre em História. Área de Concentração: Cultura e Sociedade.**

**Orientador (a): Prof<sup>ra</sup>. Dr<sup>a</sup>. Edna Maria Matos Antonio.**

**Área de Concentração: Cultura e Sociedade**

**Linha de Pesquisa: Cultura, Memória e Identidade.**

**SÃO CRISTÓVÃO**

**SERGIPE - BRASIL**

**2018**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

L732s      Lima, Reginaldo Vilela de  
Samba de coco de Arcoverde-PE: práticas e representações  
na construção de um patrimônio cultural (1980-2010) /  
Reginaldo Vilela de Lima; orientadora Edna Maria Matos  
Antonio. – São Cristóvão, 2018.  
102 f.: il.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal  
de Sergipe, 2018.

1. História – Arcoverde (PE). 2. Cultura popular. 3. Samba  
de coco (Dança). 4. Memória. 5. Patrimônio cultural. I. Antonio,  
Edna Maria Matos, orient. II. Título.

CDU: 94(813.5):316.7

**REGINALDO VILELA DE LIMA**

**SAMBA DE COCO DE ARCOVERDE-PE: PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES NA  
CONSTRUÇÃO DE UM PATRIMÔNIO CULTURAL (1980-2010)**

**Dissertação apresentada, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Sergipe, como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em História. Área de Concentração: Cultura e Sociedade.**

Aprovada em 26 de abril de 2018.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Edna Maria Matos Antonio  
Presidente  
Universidade Federal de Sergipe

---

Prof. Dr. Claudefranklin Monteiro Santos  
Membro  
Universidade Federal de Sergipe

---

Prof. Dr. Fernando José Ferreira Aguiar  
Membro  
Universidade Federal de Sergipe

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho a todos os cantadores e cantadoras de Coco. São eles que constroem sua felicidade por meio da criatividade e harmonia, não apenas com seus pares, mas com os cidadãos que chegam de inúmeros lugares desse país para apreciar o talento artístico dessas pessoas, que não perderam o seu protagonismo na pluralidade de manifestações culturais, que foram historicamente sendo construídas e vivenciadas em Arcoverde-PE.

## **AGRADECIMENTOS**

Sozinho, não tenho luz. As pessoas que encontro são, cada uma a seu modo, um ponto iluminado que acende os meus caminhos, me ilumina as ideias e me ajuda a caminhar. Agradecer é isso: reconhecer que, mesmo estando a sós, produzimos um resultado daquilo que o conjunto de pessoas com quem convivemos nos ajudou a perceber.

O caminho que sai das montanhas e vai para o mar não é fácil. É tortuoso, denso, forte. Mineiramente, foi preciso descer de cima do muro para viver, sentir o calor e o cheiro do Capibaribe. Muitas vezes veio a vontade de desistir, mas a coragem manda seguir em frente, subir a montanha e entrar no mangue só para ver o horizonte que se vê de lá.

A Deus, por ter me dado saúde e força para superar as dificuldades.

A Universidade Federal de Sergipe, seu corpo docente, direção, administração que me oportunizaram expandir os horizontes de compreensão da realidade social, política, econômica e cultural.

A minha professora, orientadora e amiga Edna Maria Matos Antonio, que admiro por sua coragem e disposição. Agradeço por suas leituras e contribuições na escrita da dissertação, que possibilitou um aprofundamento na área de pesquisa.

Devo agradecimento também ao professor Claudefranklin Monteiro Santos. Sem sombra de dúvidas, as suas aulas e seminários por nós produzidos na disciplina de História Cultural foram engrandecedores para nossa formação, às vezes o medo que senti em suas avaliações tornou-se benéfico para a qualidade dos meus trabalhos, pois sua exigência era um estímulo para que pudéssemos subir constantemente os degraus do conhecimento.

A todos os professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em História pela atenção e cuidado na maneira em que desenvolvem seus trabalhos.

Ao companheirismo dos colegas do curso de mestrado: ao fraterno Railton, as conversações de Silvaney, Fernanda, Viviane, Thaíse e a nossa querida Jéssica, que tanto nos inspira com sua perseverança. Agradeço especialmente a Joseilde por ter tido tanto carinho comigo e ter me orientado a andar por Aracaju.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior – CAPES, pelo apoio financeiro de minha bolsa de mestrado.

Agradeço ao meu pai Cicero Vilela, que infelizmente partiu cedo vítima das drogas, mas que nunca deixou de acreditar que eu poderia ter uma vida diferente, sempre me estimulou a praticar esportes e a estudar. Suas visitas aos sábados revitalizavam o amor que eu sentia por ele, sempre serei grato por sua presença em minha vida. À minha mãe Lúcia Morato, por ter passado grande parte de sua vida trabalhando fora para suprir todas as minhas necessidades materiais, pois todo o período que eu estudei na educação básica sempre fui o estudante que ia mais bem arrumado para escola. Ela nunca poupou esforços e dinheiro para comprar o que eu às vezes, nem precisava, mas pedia. Meu amor por ela é indescritível e espero retribuir toda colaboração, que ela teve em minha vida.

A minha avó Vicência, essa é a mulher que será impossível eu esquecer algum dia, foi responsável por toda minha educação em casa, sempre que eu estava jogando bola com meus amigos sem querer ir pra escola, ela me repreendia e dizia que era pra eu estudar para ser professor, esse sempre foi um sonho dela e me sinto extremamente realizado, pois também se tornou um sonho meu. Ela é tão extraordinária e ativa, que sempre rejeitou ajuda de órgãos do governo, nunca quis se aposentar para não ter que ficar apenas em casa ou por acreditar que poderia se divorciar do seu ex-marido ao assinar um documento. É uma mulher muito inteligente e realizada nos negócios com um grande poder de convencimento.

Ao meu irmão, Regivan Nogueira por ter me ajudado incontáveis vezes e por ter compreendido minha ausência em alguns momentos importantes.

Enfim, agradeço a todos que diretamente ou indiretamente contribuíram para realização deste trabalho. Os meus amigos tiveram um papel muito importante, tanto os da faculdade como os da minha cidade sempre me estimulando e às vezes superestimando minha capacidade.

Serei sempre grato a vocês!

## **RESUMO**

A dissertação analisa e procura compreender o Samba de Coco como expressão do patrimônio cultural imaterial de Arcoverde-PE, por meio de suas práticas e representações artístico-culturais, durante o período de 1980-2010. Para atingir essa proposta foi necessário, o desenvolvimento de algumas problematizações na perspectiva de como as transformações adotadas ao longo do tempo estudado revitalizaram essa manifestação cultural, e como os conceitos de tradição, autenticidade e originalidade foram ressignificados nas atividades, nos saberes e nos fazeres culturais dos seguintes grupos; Coco Raízes de Arcoverde, Irmãos Lopes e Coco Trupé de Arcoverde. Esta pesquisa está inserida na dimensão da História Cultural, na perspectiva analítica da micro-história, considerando a historicidade local como importante referente e os praticantes de Samba de Coco como fontes de memórias e informações históricas sobre a manifestação. A principal estratégia metodológica foi à utilização da História Oral, cujos depoimentos não serviram apenas como fontes subsidiárias para ilustrar o que porventura algum documento oficial venha afirmar. Foram analisados elementos como: músicas, fotografias, anúncios festivos e documentos dos arquivos da Secretaria Municipal de Cultura, que tratam do festival Lula Calixto, consagrado na história da cidade pela diversidade cultural que representa. Pretendeu-se, com isso, analisar o caráter das programações dos festivais culturais da cidade e localizar o momento histórico em que emergem os conceitos relacionados à cultura, exótico e tradição, que vieram permear os discursos em defesa do patrimônio cultural.

Palavras-chave: samba de coco, patrimônio cultural imaterial e memória.



## **ABSTRACT**

The dissertation analyzes and seeks to understand Samba de Coco as an expression of the immaterial cultural heritage of Arcoverde-PE, through its practices and artistic-cultural representations, during the period of 1980-2010. In order to reach this proposal, it was necessary to develop some problematizations in the perspective of how the transformations adopted during the time studied revitalized this cultural manifestation, and how the concepts of tradition, authenticity and originality were renified in the activities, knowledge and cultural practices of following groups; Coco Roots of Arcoverde, Sisters Lopes and Coco Trupé of Arcoverde. This research is inserted in the dimension of Cultural History, in the analytical perspective of microhistory, considering the local historicity as an important reference and the practitioners of Samba de Coco as sources of memories and historical information about the manifestation. The main methodological strategy was the use of Oral History, whose testimonies did not only serve as subsidiary sources to illustrate what some official document may claim. Elements such as music, photographs, festive announcements and documents from the archives of the Municipal Secretary of Culture were analyzed, which deal with the Lula Calixto festival, enshrined in the history of the city for its cultural diversity. The aim was to analyze the character of the cultural festivals of the city and to locate the historical moment in which the concepts related to the culture, exotic and tradition that came to permeate the discourses in defense of the cultural patrimony emerge.

**Keywords:** coconut samba, intangible cultural heritage and memory.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Iran Calixto, numa apresentação do grupo Raízes de Arcoverde (foto de Roberta Guimarães), no ano de 2010.....	59
Figura 2 – Severina Lopes, em entrevista cedida ao pesquisador Reginaldo Vilela, no ano de 2014.....	63
Figura 3 – Tamanco de madeira do grupo Coco Raízes de Arcoverde, (foto de Roberta Guimarães), 2010.....	65
Figura 4 – Oficina de confecção de instrumentos, (foto de Reginaldo Vilela), no ano de 2016, na cidade de Arcoverde-PE.....	68
Figura 5 – Tamanco de madeira confeccionado pelos integrantes do grupo Raízes de Arcoverde, (foto de Reginaldo Vilela), no de 2016, em Arcoverde-PE.....	68
Figura 6 – Luminária, cuja base é o coco seco. Acervo da Revista de Pernambuco, v.22, p. 165-180, jul/dez 2009 – pág.175.....	70
Figura 7 – Coco Raízes de Arcoverde, apresentação no Alto do cruzeiro. (foto de Reginaldo Vilela), no ano de 2016.....	71
Figura 8 – Apresentação do grupo Coco Raízes de Arcoverde no São João, ( foto de Reginaldo Vilela), no ano de 2017.....	73
Figura 9 – Banner do Festival Lula Calixto, ( foto de Reginaldo Vilela), no ano de 2016.....	77

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>CONTRIBUIÇÕES DE FOLCLORISTAS PARA O ESTUDO DO SAMBA DE COCO: MÁRIO DE ANDRADE, ALOÍSIO VILELA E CÂMARA CASCUDO .....</b>	<b>26</b>
1.1 Samba de Coco de Arcoverde-PE: uma abordagem histórico-cultural de suas práticas e representações.....	34
1.2 Os precursores do Samba de Coco arcoverdense: Ivo Lopes e Lula Calixto .....	39
1.3 Contribuições históricas da família Calixto para o Samba de Coco arcoverdense .....	42
1.4 Cicero Gomes e o grupo Trupé de Arcoverde .....	44
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>A PATRIMONIALIZAÇÃO DO SAMBA DE COCO NA PERSPECTIVA DA CULTURA IMATERIAL.....</b>	<b>47</b>
2.1 Samba de Coco e Patrimônio Cultural .....	48
2.2 O papel do Cordel do fogo encantado na patrimonialização do Samba de Coco.....	51
2.3 Letras de canções: uma expressão da história, poesia e oralidade .....	57
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>PATRIMÔNIO CULTURAL DE ARCOVERDE-PE: AS INTER-RELAÇÕES ENTRE MATERIALIDADE E IMATERIALIDADE DO SAMBA DE COCO .....</b>	<b>67</b>
3.1 Interpretando a cultura material do Samba de Coco.....	67
3.2. Vida como cultura, arte e patrimônio, em Arcoverde-PE .....	73
3.3 Festival Lula Calixto: entre desejos, arte e realizações .....	76
3.4 Patrimônio como prática educativa em Arcoverde-PE.....	79
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>84</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>90</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>92</b>

## INTRODUÇÃO

A apresentação artística, qualquer que seja a forma de expressão, provoca emoções em quem participa de alguma forma, assistindo ou produzindo. Algumas manifestações, chamadas populares, envolvem o observador de tal maneira que ele se sente compelido a interagir, mesmo sem conhecimento prévio. O espectador é sutilmente envolvido pelas canções, músicas e danças. Desconhecer os passos convencionados pode ser também um ignorar dos significados implícitos à manifestação, do qual só saberão aqueles que dela participam ao longo de sua elaboração histórica. Um grupo que canta e dança embute repetições e transformações que valem como fundação e renovação de referenciais para a construção de sentidos históricos na comunidade à qual o grupo pertence ou além dela.

Tratar historicamente uma brincadeira ou expressão artística e tentar formalizá-la a partir do seu caráter de legitimidade como objeto para a produção historiográfica implica considerar (...) “o jogo das transmissões, das retomadas, dos esquecimentos e das repetições” (FOUCAULT, 1987, p.6). É reconhecer, numa prática cultural, um processo de origem que inclui uma sucessão de relações que precisa considerar as diferenças como elemento de análise, já que (...) “as descrições históricas se ordenam necessariamente pela atualidade do saber, se multiplicam com suas transformações e não deixam, por sua vez, de romper com elas próprias” (FOUCAULT, 1987, p.7).

Qualquer tipo de expressão, como objeto de análise histórica, pode ser considerado como uma forma de permanência que traduz memória e reverbera politicamente na vida de determinados grupos sociais, influenciando, interferindo, alterando ou preservando. O que se poderia chamar descrição global na discussão das brincadeiras de adultos remete à discussão sobre as necessidades e princípios dos indivíduos e grupos praticantes, a significação para a comunidade onde é praticada e as possibilidades de oferecer uma abordagem contextualizada e contemporânea dos novos problemas enfrentados para produção do conhecimento.

Um primeiro passo para a legitimação da brincadeira como objeto de pesquisa é a definição do tipo de brincadeira que se pretende analisar. A princípio, pensar a brincadeira significa pensar numa manifestação de adultos, onde se utiliza elementos artísticos, como música, canções, letras, canto e dança, para seu próprio existir, o que a converte em arte. Entretanto, não apenas esses elementos caracterizam a expressão artística: a criação, a repetição e o uso contribuem para um processo interativo que a torna ação coletiva. Como forma, a música

oferece sons que estimulam o movimento do corpo e, em muitos casos, é conciliada com uma letra, que remete à possibilidade de uma análise literária. As letras de canções, muitas vezes sem registro escrito e raramente com gravação fonográfica, pode ser tratada como fonte documental, usada para identificar aspectos de historicidade, o que auxilia na compreensão da comunidade em que a brincadeira está inserida, mesmo quando reproduzida apenas pela oralidade.

Os sentidos sobre o que se chama brincadeira de adultos se apoiam em Gadamer, quando ele afirma que (...) “tradição não quer dizer certamente mera conservação, mas transmissão. A transmissão, porém, inclui que não se deixe nada imutável e meramente conservado, mas que se aprenda a dizer e captar o velho de modo novo” (GADAMER, 1985, p.74). Como o Samba de Coco não ocorre, senão em espaços de festa, falemos dela como arte, como sugere Gadamer, tomando-o como o lugar em que todos se encontram para se expressarem por meio da arte das canções e danças.

Trabalhar com a produção artística deste segmento da população é concebê-la como patrimônio, nos moldes estabelecidos nos artigos 215 e 216 da Constituição Brasileira. Tal afirmação não diz respeito apenas ao intuito preservacionista, que pressupõe conservação das diversas formas de expressão, num momento específico, ou partindo-se do pressuposto, convencionado socialmente, de tradição como um modelo imutável de práticas culturais: visa, principalmente, reconhecer a produção cultural de pessoas que promovem a circulação de conhecimento, a partir de saberes gerados no interior das comunidades que interagem com outros saberes e práticas.

O patrimônio possui valor simbólico reconhecido pelo Estado. Assim expresso, um bem valorado pode passar a ser objeto de ações de preservação. A noção de patrimônio imaterial está atenta às práticas culturais, considerando seu caráter tradicional, como referência, não por ser imutável, mas também pela possibilidade de ação política no coletivo. Considerando o coletivo, um bem cultural como o Samba de Coco, torna-se estratégia de reunião, através dos encontros festivos para fazer a brincadeira acontecer. A tradição, considerada como eixo referencial para produção cultural, é elemento aglutinador e orientador para o fazer da brincadeira na comunidade.

Como patrimônio representativo da tradição, um bem é tornado público para além da comunidade onde é produzido. Sua divulgação permite as mais diversas formas de uso: pelo Estado,

pela disseminação de ideias de fortalecimento identitário através do bem patrimonial; pelos políticos, em benefício dos interesses específicos de cada plataforma; pelo turismo, como atração em determinados espaços e como espetáculo da tradição, cuja expectativa circunda o autêntico e o imutável: o que deve ser preservado. As comunidades produtoras ainda não têm clareza das dimensões que seu fazer artístico pode alcançar.

O período analisado centra-se nos anos de 1980-2010. A utilização deste recorte temporal foi motivada por abranger, um período de ascensão e de mudanças estruturais no Samba de Coco arcoverdense. Principalmente por meio de sua propagação por grandes mestres, a exemplo de Lula Calixto. O grupo musical Cordel do Fogo Encantado (1999-2010) surgido em Arcoverde, e responsável por divulgar a cultura local, vai ter também nesse período, o seu grande momento de repercussão nacional. A análise da produção cultural deste grupo, contribuiu para evidenciar personagens e folguedos característicos do Coco arcoverdense, com um espetáculo ainda teatral, os garotos do Cordel, permitiram, a partir do olhar de sua produção cultural, mesclar nos trajes, chapéus e couro, tecidos rústicos, tatoos e piercings aproximando características regionais do reisado e Coco com a utilização de uma feroz guitarra. Eis que os encantos, que partiram tímidos do sertão de Arcoverde, tornaram-se híbridos e tiveram repercussão internacional.

A observação dos expectadores em várias apresentações culturais, da localidade, dos grupos Coco Raízes de Arcoverde, Irmãos Lopes e Coco Trupé de Arcoverde, exerceu um impacto na forma de conceber o que torna um bem cultural patrimônio reconhecido coletivamente na cidade. A priori, o fato de determinada expressão cultural ser caracterizada por representar a população local, em sua forma mais autêntica, homogênea e tradicional já era suficiente para ser classificado como significativo para a memória dos habitantes e digno de ser salvaguardado. Entretanto, as leituras teóricas desenvolvidas e a participação nessas apresentações, contribuíram para que se percebesse que este discurso de pureza cultural é desenvolvido como estratégia de preservação por agentes da cultura local. Pois, suas produções se caracterizam pelas mudanças no ritmo e na letra da musicalidade e de sentidos e significados que os indivíduos atribuem.

Conforme Mário de Andrade (1893-1945) apurou, na primeira metade do século XX, momento histórico em que foi realizada uma expedição pelo norte e nordeste do Brasil em 1920, o cantador ou puxador do Coco era aquele indivíduo, que se identificava com um narrador por possuir uma sabedoria peculiar à sua existência no mundo, e sentir prazer em narrar histórias

sem ter a preocupação em estabelecer explicações definitivas para o enredo, que na maioria das vezes se constituía em experiências vivenciadas pelo próprio narrador. Neste aspecto, Walter Benjamin (1892-1940) também contribui com o seu pensamento ao relacionar o progressivo desaparecimento da arte de narrar com o declínio da experiência.

Este fenômeno comprometeu a existência do Samba de Coco em suas bases tradicionais e populares. Uma vez que, a oralidade ao longo das décadas se constitui em um forte meio de transmissão e reprodução deste desempenho artístico é substituída por instrumentos mecanizados, que buscam atender a uma determinada demanda de consumo massificado. Cristalizou-se um discurso que, caracteriza o conhecimento adquirido através do empírico e compartilhado oralmente como inferior, sujeito a ser refutado facilmente pela pesquisa científica desenvolvida na academia.

O que caracterizou a realização do Coco foi à liberdade de criação dos seus produtores, que não obedecia a padrões estabelecidos da língua culta, rejeitava a delimitação rígida de um horário e de um local de eventuais apresentações, desfrutando dessa forma de autonomia no seu fazer cultural. Mas, ao final dos anos 1980 e início da década de 1990 esse cenário passou por mudanças abruptas, pois para competir com outros gêneros artísticos necessitava manter uma performance com um formato pré-estabelecido, obedecendo a regularidades que são impostas de acordo com as expectativas de consumo do público.

Mas, é preciso compreender esta manifestação cultural inserida em uma sociedade dinâmica, em que suas transformações interferem diretamente na sua produção cultural. As condições, motivações e experiências introduzidas na constituição do Samba de Coco, além dos diferentes significados e sentidos que passaram a ser estabelecidos na brincadeira estão no seu processo constante de renovação, contribuindo dessa forma para a sua revitalização. Percebe-se, na contemporaneidade a predominância sociocultural de festas realizadas em nível de grandes espetáculos em detrimento de pequenos eventos, que eram realizados no início do século XX em âmbito comunitário, em relação a esta perspectiva festiva Guy Debord destaca (2003, p.125):

Esta época, que se mostra a si própria o seu tempo como sendo essencialmente um regresso precipitado de múltiplas festividades, é realmente uma época sem festa. O que era, no tempo cíclico, o momento da participação de uma comunidade no dispêndio luxuoso da vida, é impossível para a sociedade sem comunidade e sem luxo.

Ou seja, o escritor francês concebe o modo de produção capitalista existente e suas formas particulares de consumo geradas como responsáveis pela diluição de uma rede de sociabilidades e produções culturais, que não se direcionavam ao consumo de populações externas aos locais comunitários de origem dos artistas. Debord percebeu a tal falada “propulsão de imagens” na sociedade atual (na qual a mídia, indubitavelmente, exerce um papel preponderante) integra o movimento da acumulação capitalista, e caracteriza o estágio em que a sistematização do consumo, o “gerenciamento da demanda”, em termos econômicos, desempenha uma função essencial ao garantir o escoamento da oferta da produção cultural.

Peter Burke no decorrer de seu trabalho chama a atenção para a possibilidade de poderem coexistir múltiplas tradições numa mesma sociedade. Mas, a utilização desse conceito traz uma série de problemáticas, pois ele pode ocultar as inovações que estão sendo desenvolvidas nas manifestações culturais, pois se tornou comum pensar o tradicional como um campo afastado das mudanças e das diversas apropriações singulares dos agentes históricos.

O interesse dessa produção não está em defender ou salvaguardar uma tradição específica do Samba de Coco, que estaria em vias de desaparecimento ou sujeita a sofrer mudanças por causa do processo de globalização da sociedade. Mas problematizar e questionar os discursos que usaram e abusaram desta categoria de tradição. Nesse sentido, diferente das investigações de Burke em torno do conceito de tradição, é apresentado um estudo em torno desse conceito, em que ele se caracteriza não como uma noção naturalizada, mas inventada historicamente na concepção de Eric Hobsbawm (1997, p. 9):

Por “tradição inventada” historicamente entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado.

O Samba de Coco, como é tradicionalmente concebido pelo seu público, precisaria manter esta continuidade com seu passado a partir da preservação de certas práticas tidas como indissociáveis de seu fazer cultural. Por exemplo, o dueto entre solista e coro, a desobediência a regras ou padrões coreográficos estabelecidos, sua estrutura comunitária de apresentação, a atitude nostálgica do cantador, através da idealização do passado se constituiriam em princípios tradicionais do Coco, que os coquistas devem manter em seu estado original e intocável. Mas a compreensão acima apresentada por Hobsbawm supera esta perspectiva conservadora de



definição de práticas culturais. Ao analisar de forma abrangente o seu alcance, ele percebeu que várias tradições foram construídas recentemente.

Por isso, é simplista caracterizar a tradição apenas, por estar ligada a um passado remoto, que sobrevive somente na memória dos indivíduos, que fizeram parte de uma geração que criou e institucionalizou determinados modelos e instrumentos de expressão artístico-cultural. É necessário romper com esta concepção, que causa uma inércia na produção cultural, que necessita estar moderadamente aberta às mudanças ritualísticas e simbólicas que são imprescindíveis para sua renovação e vitalidade. Necessita-se, portanto, conciliar o processo de mudança com os valores comunitários.

A discussão aqui realizada busca compreender como foram desenvolvidas as distintas relações e interpretações da população e dos produtores do Samba de Coco de Arcoverde-PE, em torno deste patrimônio cultural imaterial, cuja autenticidade se constitui em uma obsessão das pessoas que fazem na contemporaneidade acontecer à brincadeira. Este desejo em possuir um patrimônio “autêntico,” cuja apropriação é dada como natural, já que não é pensado como construído historicamente por gerações que diferiram na maneira de se relacionar e proteger este bem cultural. Segundo José Reginaldo Gonçalves (1988, p. 268):

A autenticidade do patrimônio nacional é identificada com a suposta existência da nação como uma unidade real, autônoma, dotada de uma identidade, caráter, memória etc. Em outras palavras, a crença nacionalista na "realidade" da nação é retoricamente possibilitada pela crença na autenticidade do seu patrimônio. Não importa que os conteúdos das definições de patrimônio, autenticidade e nação possam variar bastante em termos históricos e sociais.

Este discurso de genuinidade cultural constitui-se num sério obstáculo para a revitalização de determinadas práticas culturais, pois, quando um determinado grupo realiza uma apresentação em um palco de proporções adequadas aos grandes eventos promovidos pela indústria do entretenimento, é comum as pessoas pensarem na perda de sua autenticidade e originalidade. Esta retórica nega o direito de a manifestação cultural aderir a novas significações e representações em suas práticas, busca perpetuar os conteúdos do patrimônio como idênticos ao passado de origem da brincadeira. A crença é de que existe uma aura, como foi conceituado por Walter Benjamin, que mantém a originalidade, o caráter único e uma relação contínua com os primórdios da matéria e forma de expressão artístico-cultural. Rejeita-se, portanto, o papel das rupturas, transformações e descontinuidades, que pertencem ao processo do devir histórico.

É possível dizer que a reprodução constante do Samba de Coco em fins da década de 1980, através de shows espetáculos e por meio de instrumentos técnicos colaborou para a perda de seu caráter autêntico? Segundo o filósofo citado anteriormente Walter Benjamin (1994, p. 167):

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade que ela ingressou.

Cabe por isso, ressaltar a variação artística e estética, de sentido e de interpretação do Coco ao ingressar em relações coletivas, que não correspondem ao seu lugar comum de prática cultural, predominantemente comunitária. A ênfase de Benjamin é concentrada em compreender a produção cultural do homem na modernidade, onde as pessoas possuem uma vontade exacerbada em vivenciar repetidamente uma determinada experiência prazerosa através de sua reprodução. O que resulta na expansão maciça de determinadas obras artísticas, cujos produtores buscam torna-la agradável às expectativas do consumidor. Por isso, é relevante analisar as mudanças de lugares e de tempo nas produções artísticas e culturais, que refletem tanto em sua estrutura física de organização como nos significados e sentidos que irão transmitir para o público.

Uma vida repleta de preocupações materiais com um tempo reduzido para a dedicação a atividades, que exigem deslocamento espacial e exercitação cognitiva para a interpretação de letras musicais, símbolos e representações imagéticas caracterizam os relacionamentos dos setores da classe alta da sociedade com as expressões artístico-culturais de valor patrimonial para Arcoverde-PE.

Analisar-se-á nesta pesquisa de caráter qualitativo a construção histórica das práticas culturais de três grupos distintos de Samba de Coco de Arcoverde-PE; o grupo Coco Raízes de Arcoverde, Irmãs Lopes e Coco Trupé de Arcoverde, abordando elementos representativos no seu fazer cultural, que sofreu mudanças significativas a partir de sua expansão para outras localidades da cidade no final da década de 1980. Para atingir este objetivo foi preciso uma compreensão do conceito de cultura, que supere a famosa dicotomia entre erudito e popular. Pois, as práticas culturais são permeadas de misturas e fusões de elementos oriundos de grupos

sociais e étnicos diversos, contribuindo para a existência de um fenômeno que podemos denominar de hibridismo cultural.

De acordo com Roger Chartier (1994, p. 183):

Durante muito tempo, a concepção clássica e dominante da cultura popular teve por base, na Europa e, talvez, nos Estados Unidos, três ideias: que a cultura popular podia ser definida por um contraste com o que ela não era, a saber, a cultura letrada e dominante; que era possível caracterizar como “popular” o público de certas produções culturais; que as expressões culturais podem ser tidas como socialmente puras e, algumas delas, como intrinsecamente populares.

Este discurso hierarquizante no que concerne, às manifestações culturais encontra-se em condições obsoletas e será constantemente questionado neste trabalho, pois como o próprio Roger Chartier explica que os processos culturais não são inertes e delimitadas por uma fronteira intransponível, as práticas culturais são compartilhadas socialmente por distintos meios. Por isso, este autor francês utiliza os conceitos de aculturadas e aculturantes, por envolver relações contínuas e mestiçagens culturais entre grupos culturais de localidades e origem étnica distinta. Assim sendo, é inconcebível pensar a existência de uma expressão cultural pura, que não tenha sofrido interferências exteriores em suas práticas culturais.

A tendência em caracterizar o “popular” pelo público que faz parte de certas produções culturais também se constitui em uma incoerência e na reprodução de determinadas imagens clichês. Pois, fazem o sujeito remeter de imediato para certo romantismo em torno do seu público, que seria formado apenas por indivíduos que buscam preservar suas raízes culturais primitivas, que estaria em vias de extinção pelo avanço da modernidade, necessitando por isso ser resgatado. Este discurso é veiculado por agentes culturais, que se baseiam em uma concepção de continuidade histórica entre o passado e o presente referente às expressões de cultura popular, cujos sujeitos deveriam obedecer de forma rígida aos padrões estéticos de seus antepassados.

A História Cultural, dimensão desta pesquisa, trabalha com um fazer historiográfico, que se contrapõe a esta visão cíclica das práticas culturais no tempo histórico. Pois, caracteriza-se, principalmente por abordar os desvios, as negociações, os conflitos, e as mudanças que são inerentes à produção cultural do ser humano.

Nesta perspectiva, a História Cultural das práticas do Coco, que resultaram em representações específicas no seu tempo histórico se tornaram inteligível, a partir de análises que não enfatizaram ou superestimaram uma homogeneidade cultural, mas que buscaram compreender o desenvolvimento social da comunidade em que ocorrem determinadas manifestações artísticas, os seus espaços de inserção urbano ou rural, a origem étnica de seus praticantes e a maneira de transmissão de seus saberes para as novas gerações.

Foi necessário haver uma abordagem crítica das fontes. Indagar por que uma determinada imagem, texto ou prática cultural foi salvaguardado e quais eram os propósitos das pessoas que produziram este registro. Esse é um dos problemas da história cultural levantado por Peter Burke. “A tentação a que o historiador cultural não deve sucumbir é a de tratar os textos e imagens de um período como espelhos, reflexos não problemáticos do seu tempo”. (Burke, 2005, p.32).

As fontes audiovisuais, utilizadas nesta pesquisa não foram tomadas como reflexos e testemunhas diretos ou objetivos da história das práticas culturais dos coquistas de Arcoverde-PE. A questão foi perceber como destaca Marcos Napolitano (2011, p.235): (...) “as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de códigos internos”. Por isso, foram analisados o tipo de linguagem e as mensagens que eram veiculadas pelas canções produzidas, a indumentária e os instrumentos musicais que representavam a realidade histórica da brincadeira. Foi necessário, portanto, perguntar ao documento, rejeitando a máxima dos positivistas de que o documento é uma verdade absoluta, que não pode ser questionado. Embora, este trabalho tenha por base fontes audiovisuais, elas também podem apresentar determinadas situações ilusórias e ideológicas para o historiador quando são tratadas de maneira extremamente objetiva ou subjetiva.

Imagens e canções apresentam muitas vezes um caráter ambíguo, por isso foi necessário conferir a eles um caráter histórico, no sentido de interpretar suas produções sem cometer anacronismo, ou seja, sem atribuir os costumes e valores dos coquistas do tempo presente aos praticantes deste brinquedo cultural do início da década de 1980, período de concentração desta pesquisa. Destacamos a reflexão de Marcos Napolitano (2011, p. 259):

A questão central é que, em que pese à estrutura interna da obra e as intenções subjetivas do compositor, o sentido social, ideológico e histórico de uma obra musical reside em convenções culturais que permitem a formação de uma rede

de escutas sincrônica e diacrônica. Sincrônica, pois a obra erudita ou uma canção popular têm um tempo e espaço de nascimento e circulação original, caso contrário não seria uma fonte histórica. Diacrônica, pois como patrimônio cultural, ela será transmitida ao longo do tempo, sob o rótulo da obra prima ou obra medíocre, e suas releituras poderão dar-lhe novos sentidos ideológicos e significados socioculturais.

A posição deste autor é contestável, sobretudo quando ele fala que o sentido social de uma obra é determinado por convenções culturais. Percebe-se este posicionamento como reducionista em relação ao papel sociocultural dos praticantes de uma determinada expressão artístico-cultural, pois sua produção seria resultado de convenções culturais. Suprime-se desta forma, a liberdade inventiva e criativa das pessoas que fazem acontecer às práticas culturais. A forma de escutas sincrônica e diacrônica que ele estabelece é um meio de inteligibilidade das canções de estatuto popular e de obras eruditas, que através de releituras poderão adquirir sentidos e significados diferentes dos que foram atribuídos no decorrer de sua apropriação anterior.

Ao historiador, cabe analisar minuciosamente as circunstâncias que levaram ao surgimento e desenvolvimento de determinadas canções. Para atingir este objetivo, é necessário compreender as intenções subjetivas dos compositores, que resultaram em determinadas práticas, esta é uma tarefa complexa nesta pesquisa, pois, os personagens centrais do Coco arcoverdense não estão vivos para relatar suas motivações, aspirações e inspirações que contribuíram para o seu sucesso. Uma das alternativas encontradas para solucionar esta problemática foi recorrer às memórias dos parentes e de pessoas da localidade que conviveram ou tiveram experiências com os grandes mestres do Samba de Coco de Arcoverde-PE; Ivo Lopes e Lula Calixto.

Em torno do conceito de memória é definido por Jacques Le Goff (2012, p 405):

“A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”.

É relevante, o pesquisador ter claro o que vai analisar das memórias que coletar, mas as informações que ele recebe possuem uma subjetividade, que é preciso ser consideradas e problematizadas, pois elas podem significar a conservação de lembranças agradáveis ou negativas na experiência sociocultural dos indivíduos, que preferem conservar memórias que foram impactantes na sua vida. Como Le Goff destaca como sendo uma maneira de atualizar

informações passadas, está é uma atividade de rememorar acontecimentos e eventos vividos, introduzindo sensibilidades que são do tempo presente. Por isso, toma-las um testemunho absoluto e objetivo do passado também é um equívoco que o pesquisador deve evitar.

A utilização de periódicos também se constituiu em uma ferramenta para o desenvolvimento desta pesquisa, através de um trabalho de análise de informações, sobretudo entrevistas com os coquistas<sup>1</sup> em jornais locais e regionais. Esses impressos foram preservados por parentes de pessoas que apareceram nas matérias jornalísticas, constituindo-se assim de arquivos privados. Vale alertar, que o conteúdo que os jornais destacam foi observado com certa acuidade, pois em determinados momentos eles apresentam um discurso de teor apologético e em outros contextos da publicação são mais moderados em suas informações. Por isso, é relevante interrogar sobre suas ligações cotidianas com diferentes mecanismos de poderes institucionais e de interesses financeiros. Esta atividade requereu um trabalho exaustivo de identificação dos personagens, que são tratados nos impressos, a caracterização do grupo de pessoas responsáveis por sua publicação e o público a que se destinava a produção das matérias presente nos jornais.

A oralidade constituiu-se na história da humanidade, o principal meio de transmissão do saber, principalmente para as pessoas que foram, historicamente, excluídas da sociedade, como por exemplo, os negros, os indígenas, o proletariado, as mulheres e os idosos, que não tinham acesso à educação formal. Em Arcoverde-PE, delimitação espacial de realização deste trabalho, percebeu-se que os documentos oficiais do município também apresentam este caráter excludente, ao tratar da produção cultural de grupos sociais afrodescendentes e indígenas de maneira simplista. Em relação à produção cultural, os registros escritos concentram-se em preservar, sobretudo, as expressões artístico-culturais dos grandes artistas, cuja produção era reconhecida nacionalmente.

No contexto social de difícil registro das manifestações culturais dos indivíduos, a história oral surgida a partir dos anos de 1950 com a invenção e difusão do gravador de fita, mostrou-se inovadora por possibilitar um estudo do passado, através de múltiplas memórias de pessoas que estão vivas e podem contribuir com seus depoimentos para uma reescrita da história. Mas, como alerta Verena Alberti (2011, p.168):

---

<sup>1</sup> Indivíduos que brincam o Samba de Coco. Sejam mestres, aprendizes ou iniciantes.

Observe-se que estudar a constituição de memórias não é o mesmo que construir memórias. Muitos dos que trabalham com a história oral acham-se imbuídos da missão de promover a construção de memórias. Nesses casos, a entrevista de história oral não é tomada como uma fonte a ser analisada pelo pesquisador, mas como parte de um processo de “conscientização” e construção de identidade.

O objetivo deste trabalho com a fonte oral não é a composição ou idealização de memórias em defesa de uma identidade cultural, mas sua utilização como uma fonte histórica propriamente dita, que necessita ser problematizada pelo historiador como um “documento-monumento,” conforme definiu Jacques Le Goff. Portanto, é necessário investigar os depoimentos de história oral respeitando a narrativa dos entrevistados, porém desenvolvendo um olhar crítico em relação ao documento, através de uma reflexão em torno dos relatos e interpretações dos depoentes, que às vezes podem ser desviantes ou tendenciosos.

Não se está adotando nesta pesquisa, aquela postura simplória e superficial de ver a história oral como uma forma de “dar voz aos vencidos”, pois, está claro na historiografia recente, que na história quem fala é o historiador, que utiliza as memórias neste caso para produzir o seu discurso em torno do passado. As fontes orais podem contribuir para diversificar as abordagens que são feitas em torno da produção artístico-cultural, já que a utilização apenas, das fontes escritas que são escassas quando se trata de cultura popular deixam lacunas no trabalho, uma vez que estaremos abordando as transformações e mudanças de sentidos e significados atribuídos a determinadas práticas do Samba de Coco.

As entrevistas são de ordem temática, pois o tema é centralizado em torno das práticas culturais do Samba de Coco, cujos depoentes são considerados na cidade mestres da brincadeira e suas trajetórias de vida estão intrinsecamente ligadas, através de laços de parentesco com Ivo Lopes e Lula Calixto, figuras centrais dos grupos Irmãs Lopes e Coco Raízes de Arcoverde. Foi priorizado a participação dos entrevistados na temática, mas de certa forma poderá ocorrer interferências do pesquisador, até mesmo pela própria expectativa que se acaba gerando no entrevistado. Desenvolveu-se uma análise comparativa do conteúdo das entrevistas com outros documentos audiovisuais e impressos, numa tentativa de explorar o máximo possível à natureza diversificada de suas informações, não ficando restrito um único ângulo de observação.

Em relação ao trabalho com fontes orais, Durval Muniz (2007, p. 230) afirma:

A universidade participa no Ocidente desta empresa de captura e silenciamento das oralidades. Lócus privilegiado do saber escrito, a

Universidade vai chancelar esta forma de saber como aquela que é universal, que ultrapassa o caráter local, fragmentário, caótico, confuso aberto que teria os saberes orais. Instituição preocupada com o estabelecimento da verdade, com a metodização da produção e da transmissão do saber, a Universidade vai desqualificar as obras, fruto das oralidades, por estas estarem sujeitas à abertura constante do sentido, por serem produtos de deturpações incessantes, por não terem originalidade, por sua falta de coerência, por sua errância, por seu anonimato, pelo obscuro de suas fontes, pela repetição incessante da diferença.

Já havia sido destacado anteriormente, a relevância que a oralidade possui para a transmissão do saber referente às diferentes práticas, que constituíram o cotidiano da produção artístico-cultural do Samba de Coco. Mas, que acabou sofrendo os efeitos que Durval menciona como centrais para o desprestígio dos conhecimentos adquiridos através das experiências e transmitidos oralmente.

Porém, a reflexão que é desenvolvida por Durval Muniz, busca enfatizar o descrédito que a academia atribui ao conhecimento oral para fundamentar a sua hipótese de impossibilidade da utilização da história oral. Ora, é inquestionável a perda de espaço que as experiências narradas oralmente sofreram com a expansão do registro escrito e mecânico no caso das canções populares. Todavia, a história oral se constitui em uma ferramenta, que permite ao historiador tecer outras interpretações do acontecido pela sua experiência adquirida ao ouvir o depoimento de pessoas que estiveram envolvidas em determinados movimentos socioculturais.

O historiador tem, portanto, a possibilidade de desvincular-se do modelo convencional de explorar apenas, fontes escritas que já estão dadas e obedecem a determinados padrões de investigação. Por mais, que a transformação dos depoimentos em documentos escritos pelos historiadores esteja sujeita a sofrer modificações, onde irá predominar o discurso do pesquisador, a oralidade poderá transparecer na escrita, à medida que, respeite as especificidades linguísticas dos entrevistados no trabalho de transcrição. Cabe ressaltar também, que devido à inexistência e precariedade dos poucos registros escritos, a oralidade, às vezes se constitui na única fonte para se trabalhar com a história local dos pequenos municípios do estado de Pernambuco. Por isso, é necessário pensar a história oral como uma metodologia complexa, em que se exige responsabilidades tanto quem produz a entrevista como de quem é entrevistado para não comprometer o objeto de análise do passado.

Segundo Michel de Certeau (1982, p. 80):



Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto.

Essa é uma das metas, que o historiador deseja alcançar e foi um dos trabalhos aqui efetuados, uma vez que os objetos analisados através de transcrições, no caso das entrevistas orais e fotografias de eventos culturais permitiram uma reorganização de tais documentos, que foram primordiais para a construção do discurso histórico. É uma atividade minuciosa, que precisa ser conduzida com critérios elaborados a priori ao desenvolvimento da pesquisa. Pois, a mudança de lugar e de estatuto dos objetos, que de Certeau destaca acarreta na sua transformação em documentos para o historiador, que na maioria das vezes comete abusos com as memórias e objetos materiais que investiga.

Esta produção buscou, portanto, colher depoimentos de pessoas que participam de grupos de Samba de Coco, com o objetivo de promover uma reflexão que torne explícitas as permanências e mudanças nas sonoridades, indumentárias e no contexto social em que estes grupos e artistas estão inseridos, seja em suas apresentações durante eventos ou no cotidiano de labuta. Enfatizou-se, o Coco enquanto festa-brincadeira revestido de distintos significados pelos coquistas. Percebeu-se, por meio das narrativas de mestres de Coco de Arcoverde, que suas produções artísticas não são estáticas, sendo que a dimensão familiar e comunitária da brincadeira perdeu espaço na contemporaneidade, pois as mudanças constantes de espaços em apresentações, os meios tecnológicos utilizados e a sociedade atual que permite a vivência de novas experiências contribuíram para a construção de novos fazeres referentes ao Samba de Coco.

A presente dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado: “contribuições de folcloristas para o estudo do Samba de Coco: Mário de Andrade, Aloísio Vilela e Câmara Cascudo” procuramos elencar - os teóricos e os aspectos de sua produção que influenciaram esta discussão, trazendo conceitos e significações de importantes teóricos para o estudo e pesquisa em torno da cultura popular brasileira.

No segundo capítulo, denominado – “a patrimonialização do Samba de Coco na perspectiva da cultura imaterial” - desenvolvemos um estudo histórico sobre as práticas e representações da brincadeira, para isso foi utilizado entrevistas orais produzidas de acordo com os critérios e recomendações metodológicas estabelecidas pela História oral.

No terceiro capítulo, nomeado, “patrimônio cultural de Arcoverde-PE: as inter-relações entre materialidade e imaterialidade do Samba de Coco”, se buscou discutir aspectos da cultura popular nordestina enquanto patrimônio e representação cultural, tendo como foco o Samba de Coco de Arcoverde-PE. Refletindo sobre a ampliação do conceito de patrimônio cultural e a emergência de diferentes identidades e representações em seu espaço de atuação. Foi analisado a multiplicidade de sentidos sociais, políticos, culturais e simbólicos adquiridos historicamente por essa manifestação cultural. Buscou-se compreender a construção dos lugares de memória e de (re) atualização identitária por diferentes comunidades simbólicas e de representações culturais. Aqui, buscou-se compreender os saberes e fazeres culturais, que permearam esta matéria e forma expressão artístico-cultural entre as décadas de 1980 a 2010.

## CAPÍTULO 1

### CONTRIBUIÇÕES DE FOLCLORISTAS PARA O ESTUDO DO SAMBA DE COCO: MÁRIO DE ANDRADE, ALOÍSIO VILELA E CÂMARA CASCUDO

Em 1936, quando Mário de Andrade<sup>2</sup>, através do SPHAN<sup>3</sup>, se encarregou de liderar uma investigação das expressões populares localizadas em território nacional. A finalidade era que o Estado pudesse dar conta do reconhecimento das manifestações brasileiras de tradição oral que, por seu dinamismo natural, seriam de identificação e proteção – para preservação – mais difícil. O tombamento para as edificações e o registro das manifestações de tradição oral, hoje denominadas patrimônio imaterial, constituíram, então, as ações do Estado Brasileiro para a preservação dos seus bens culturais.

A atuação do Estado brasileiro por meio do SPHAN se propagou, desde os anos trinta, prevalecendo a noção de que os monumentos eram a materialização da ação humana; tombá-los, reconhecendo-os, seria a estratégia nacional para resguardar a memória, que garantiria nosso panteão identitário. A ação do Estado sobre os bens imateriais limitou-se ao registro iniciado desde os anos trinta sem, contudo, priorizar a reflexão acerca da importância da produção cultural numa abordagem que fosse além da preservação da memória, limitando-se a medidas cautelares de registro para proteção dos bens culturais. Esta proteção se dá também pela criação, em 1947, da Comissão Nacional de Folclore, preocupada em viabilizar condições de existência da chamada cultura popular sem, contudo, atentar para as possíveis alterações nas manifestações. A ideia é manter viva a manifestação para conservar a tradição.

A visão de folcloristas sobre o Coco, no Brasil, constitui-se importante elemento para conhecer um pouco da história desta forma de expressão e sua articulação com discursos construídos, na defesa do patrimônio imaterial brasileiro. Optei por incluir algumas visões relacionadas a Mário de Andrade principalmente pela preocupação que manifestou com o

---

<sup>2</sup> Mario Raul Morais de Andrade (São Paulo, 9 de outubro de 1893 — São Paulo, 25 de fevereiro de 1945) foi um poeta, escritor, crítico literário, musicólogo, folclorista, ensaísta brasileiro. Ele foi um dos pioneiros da poesia moderna brasileira com a publicação de seu livro *Pauliceia Desvairada* em 1922.

<sup>3</sup> Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi à primeira denominação do órgão federal de proteção ao patrimônio cultural brasileiro, hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O SPHAN começou a funcionar em 1936, a partir de determinação presidencial dirigida ao ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, conforme mencionado no relatório de atividades desse ano apresentado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, primeiro diretor do Serviço. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tinha a finalidade de promover, em todo o país e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional.

registro e salvaguarda de diversas manifestações por ele consideradas berço da nacionalidade brasileira. Mário de Andrade é, até os dias de hoje, o mais importante referencial para a formulação das políticas públicas nacionais referentes a patrimônio imaterial. Regra geral, não se questiona as razões que levaram o escritor a buscar no Nordeste as manifestações que catalogou. O Coco é uma das formas de expressão contempladas com seus registros; mobilizou-se esforços para catalogação de letras de canções documentadas na coletânea os Cocos (ANDRADE, 1984).

A coletânea Os Cocos, de Mário de Andrade, é uma tentativa de reunir, por compilação, um conjunto de letras de Cocos-canção a partir de suas características comuns. Institucionalizados pela publicação posterior à própria existência do autor e catalogados de acordo com as temáticas que os aproximam, os Cocos são arrolados a partir de seu formato poético, como cocos da terra – geográficos, vegetais, atlânticos; de engenho; da mulher; dos homens, dos bichos, de coisas e de vários assuntos. O que não foi possível gravar, pelas limitações tecnológicas de então, foi anotado. Mais do que a batida do Coco, foi a temática que proporcionou esta classificação; a necessidade de instituir o formato musical como fonte de conhecimento impôs a representação musical pelas partituras criadas para cada letra registrada, o que é mais imagem do que música, mais letra do que performance.

A Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica, popular (MARCONDES, 1988, p. 205), no verbete referente ao Coco traz um texto que remonta ao outro, atribuído a Mário de Andrade, no Dicionário musical brasileiro, por isso a transcrição a seguir:

Coco. 1. Dança popular de roda, de origem alagoana, disseminada pelo Nordeste. É acompanhada de canto e percussão (ganzá, pandeiro, bombo e outros). O refrão é cantado em coro, que responde aos versos do “tirador de coco” ou “coqueiro”. Nota-se, em disposição coreográfica, visível influência indígena. É muito comum a roda de homens e mulheres, com um solista no centro, cantando e fazendo passos figurados, que se despede, convidando o substituto com uma umbigada ou batida de pé. Existe uma enorme variedade de tipos de coco, que recebem suas designações pelos seus instrumentos acompanhantes (coco de ganzá, de zambê) pela forma do texto poético (coco de décima, de oitava) ou por outros elementos. Acredita-se que o coco já vem dos negros de Palmares que o criaram como um canto de trabalho para acompanhar a quebra de cocos para alimentação (ANDRADE, 1989, p.146).

Um intuito de institucionalizar brincadeiras de adultos está contido nas ações de Mário de Andrade. Transformar em verbete de enciclopédia as diversas expressões encontradas no espaço brasileiro demonstra essa intenção. Da mesma maneira, a necessidade de identificar uma origem territorial para as expressões analisadas. No caso do verbete acima, o Coco tem sua

origem atribuída ao território de Alagoas. A origem geográfica do coco é tão difícil de ser identificada com precisão quanto à forma como a brincadeira começou a acontecer nas diversas comunidades.

Genericamente, os textos relativos ao Coco o tratam como canto do trabalho, numa referência ao quebrar de cocos, pelos negros escravos que, uma vez identificando um ritmo, o acompanhavam, para minorar as dificuldades, no trabalho de sol a sol. Pretender a identificação de um único lugar ou forma para a origem do Samba de Coco é considerar que todos os grupos humanos que desenvolvem uma mesma atividade no seu dia-a-dia, produzirão uma mesma forma de expressão, com os mesmos instrumentos e ritmos, criando uma manifestação singular e unificada, quase uma verdade mítica. É pouco provável a possibilidade de uma origem única, geográfica ou morfológica, para o Coco, se é que se pretende provar alguma coisa quanto à origem de qualquer expressão, em qualquer grupo social, ainda que se queira definir a origem como um marco histórico que confere autenticidade e originalidade.

No caso da origem geográfica dos Cocos, defendida pelo Dicionário, provavelmente a referência é o registro mais antigo conhecido. Quanto à morfológica, questões como que grupo ou grupos de escravos deram origem ao ritmo, onde estiveram; se todo escravo negro que quebrava coco, como atividade cotidiana, criou também esta forma de expressão, se ela foi criada em vários lugares ao mesmo tempo ou do mesmo modo são algumas das dúvidas que poderiam surgir. Na impossibilidade de encontrar resposta para estas questões, ainda que desprovidas de sentido e ingênuas, de certo modo, porque improváveis, cumpre considerar a pluralidade do Coco como forma de expressão, simplesmente, e os recortes possíveis a partir das fontes estudadas.

Seguindo o mesmo raciocínio do Dicionário, a Enciclopédia configura formas diversas para o Coco, sem maior detalhamento na caracterização, contudo, em função das limitadas informações fornecidas pelas variadas nomenclaturas, que identificam formatos diversos do Coco. Abaixo, destaco as expressões constantes da Enciclopédia que tentam diferenciar os Cocos, caracterizados de acordo com a organização dos sons, pelo espaço onde são encontrados, a forma como os poemas são grafados, o instrumento musical predominante ou mesmo a categoria de Coco abordada:

Coco agalopado – galope  
Coco bingolê – Ceará  
Coco catolé – catulé

Coco-de-décima – processo poético em décima  
 Coco de embolada – processo poético e musical é semelhante à embolada  
 Coco de ganzá – ritmo de ganzá  
 Coco de mungonguê – ritmo de mungonguê  
 Coco de oitava – processo poético de oitava  
 Coco de praia – tipo de coco  
 Coco desafia – processo poético do desafio  
 Coco do sertão – tipo de coco  
 Coco de zambê – coco dançado ao som do zambê. O mesmo que bambelô.  
 Coco-em-dois-pés. Forma de coco cujo processo poético é em versos de dois pés (MARCONDES, 1988, p. 205).

Raça, espiritualidade, música, poesia, métrica, coreografia: elementos que os estudiosos utilizam numa tentativa de explicar esta manifestação que pode, simplesmente, ser chamada brincadeira que se faz arte. O debate sobre as diferentes formas de apresentação do Coco e suas caracterizações, dimensiona parte da sua complexidade:

o que observamos é que as variações do folguedo ocorrem pelas mudanças de nomenclatura de uma região para outra, por algum aspecto da dança e, principalmente, pela diferença na métrica dos versos que são cantados (BORBA, 2000, p. 104).

José Aloísio Vilela<sup>4</sup> (1980) é outro autor que estuda esta manifestação cultural, em *O Coco de Alagoas*, inicialmente apresentado em 1951 como Memória ao I Congresso Brasileiro de Folclore no Rio de Janeiro e depois publicado em livro, elencando pesquisadores, como Artur Ramos, Manoel Diégues Junior, Porto Carreiro e Teodoro Sampaio que aventam possibilidades para a origem do Coco, que se teria verificado no estado de Alagoas, a partir da conjunção de elementos indígenas e negros, apontando a dança do Coco vinculada a ritos religiosos tradicionais. Vilela relaciona o surgimento do Coco com o cotidiano dos escravos nordestinos, afirmando que a atividade dos escravos reunidos em Palmares de quebrar o coco da palmácea determinou o ritmo, o canto e, posteriormente, a dança:

Os negros iam em busca do coco, tanto para comer a polpa dos que estavam maduros como para retirar a amêndoa – chamada coconha – dos que estavam secos. Mas para retirar esta coconha os negros sentavam-se no chão, colocavam o duro coco seco sobre uma pedra e batiam com outra até que ele rachasse (VILELA, 1980, p.17).

No livro de Vilela, o recurso à descoberta da brincadeira do Coco entre os negros, tem um tom de revelação e de certeza. Ocorrida em meio a uma atividade de trabalho, essa origem

---

<sup>4</sup> Folclorista alagoano, autor de vários trabalhos de mérito, infelizmente ainda não reunidos em volume.

é possível, mas não pode ser unificada, aplicando-a como resposta à incidência do Coco como expressão de brincadeira e arte para todos os grupos de escravos cujas tarefas envolviam a colheita de coco.

Esta idealização da origem histórica do Coco parte de um pressuposto de monoculturalidade, no qual todo negro que partia o Coco, o fazia em conjunto, oferecendo a esta tarefa o mesmo ritmo sincopado e as mesmas reações nos diferentes grupos de trabalhadores. Qualquer discordância desta observação de Vilela não passará de especulação, mas interessa observar que, ainda que as atividades sejam as mesmas, o seu aproveitamento para expressão do brincar ou fazer arte não é uma decorrência natural de qualquer grupo de pessoas. Formas diferentes de realizar a tarefa e reações diferentes às diversas percepções que podem oferecer, advindas de sons e imagens, produziram modos de expressão diferenciados. O que significa dizer que indivíduos que partem coco também podem se expressar de maneira diversificada e plural, a partir da mesma tarefa, realizada individual ou coletivamente.

O livro *O Coco de Alagoas* – origem, evolução, dança e modalidades, do folclorista alagoano Aloísio Vilela, faz da observação de canções uma fonte importante para insinuar o surgimento do Coco como expressão cultural, cuja temática se reporta à vida de negros durante o escravismo brasileiro, recorrendo a formas de tratamento interpessoal, como me dê peixe, sinhá” ou dê balanço na panela do angu/ nêga véia” ou ainda, eu te prendo negro/ eu te mato soldado”, como referenciais para a origem do Coco que professa. Como seu livro trata a origem do Coco como o histórico da manifestação, Vilela faz a compilação de algumas letras que indicam a relação com a história do povo negro, sinais insuficientes para atestar seu discurso sobre a forma como se construiu a brincadeira.

Admitindo a importância da influência negra recebida pelo Coco, Aloísio Vilela também atesta de forma implícita a origem alagoana dessa manifestação popular de canto e dança, à medida em que a relaciona com as práticas culturais dos negros do Quilombo de Palmares, hoje região inserida no estado de Alagoas. Deve-se lembrar, no entanto, que na época da existência do Quilombo de Palmares a divisão territorial era outra: não havia o estado de Alagoas, mas a capitania de Pernambuco, de grande extensão. O livro de Vilela, como os dos demais autores mencionados, torna-se também pouco convincente por não precisar as fontes a partir das quais extrai suas conclusões. Vejamos:

“Depois de inúmeras investigações, recolhi recentemente em Viçosa (Alagoas) uma tradição que vem afirmar definitivamente a origem negra do Coco”.

Diz esta tradição de que tomei conhecimento através de um velho proprietário do Distrito de Chã Preta, que o Coco foi inventado pelos negros dos Palmares. Segundo esta tradição investigada por Aloísio Vilela:

(...) os negros sentavam-se no chão, colocavam o duro coco seco sobre uma pedra e batiam com outra até que ele rachasse. A grande quantidade de negros empenhada neste serviço provocava nas pedras uma zuada (sic) enorme que se misturava com os seus costumeiros alaridos. E em meio a estas barulhentas reuniões, alguns começavam a cantar, outros levantavam-se e davam início a um forte sapateado e os demais uniformizavam a pancada das pedras para acompanhar aquele estranho ritmo que surgia. E os negros renovavam sempre a brincadeira e a coisa virou costume, pois a quebra do coco terminava sempre em cantiga e em dança. (VILELA, 1980, p.34).

Como é possível constatar pela transcrição do trecho, o autor não relaciona a figura do “velho proprietário” com o fato por ele narrado, nem sequer informa se essa tentativa de caracterizar o Coco como atividade vinculada ao trabalho (que se configura como canto e dança de trabalho, mais parecendo uma justificativa em forma de lenda) foi encontrada por intermédio desse único informante ou reiterada por outros. Resumindo, observa-se que Vilela, assim como os demais autores citados, não se preocupa em adotar um método que permita a continuidade de estudo e o acompanhamento da história da manifestação cultural, verificando as suas possíveis transformações. Apesar das restrições aqui apontadas, sobressai como ponto positivo nos trabalhos referidos, o interesse revelado pelos autores em apresentar substancial repertório de Cocos, embora incorrendo nas mesmas falhas no que concerne à explicitação das fontes.

A etnomusicóloga Dinara Helena Pessoa (2011, p.112) arrisca identificar uma origem para o Coco, com a qual concordam muitos folcloristas:

O coco é dança e poesia popular cantada do Nordeste brasileiro e o negro foi o responsável pela sua criação. Acompanhava a jornada dos escravos na colheita dos frutos dos coqueirais, dando ao trabalho uma cadência rítmica. De canto de trabalho, foi incorporado ao lazer e às festividades diversas, passando a ser dançado, também, nos salões aristocráticos do Brasil colonial.

O debate sobre as diferentes formas de apresentação do Coco e suas caracterizações, dimensiona parte da sua complexidade: as variações desse folguedo ocorrem pelas mudanças de nomenclatura de uma região para outra, por algum aspecto da dança e, principalmente, pela diferença na métrica dos versos que são cantados.



Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) foi historiador, antropólogo, advogado e jornalista brasileiro. Câmara Cascudo passou toda a sua vida em Natal e dedicou-se ao estudo da cultura brasileira. Foi professor da Faculdade de Direito de Natal, hoje Curso de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), cujo Instituto de Antropologia leva seu nome. Pesquisador das manifestações culturais brasileiras, deixou uma extensa obra, inclusive o Dicionário do Folclore Brasileiro (1952). Entre seus muitos títulos destacam-se: Alma patricia (1921), obra de estreia, e Contos tradicionais do Brasil (1946). Estudioso do período das invasões holandesas, publicou Geografia do Brasil holandês (1956). Suas memórias, O tempo e eu (1971), foram editadas postumamente.

Nascido em Natal no ano de 1898, filho do coronel Francisco Justino de Oliveira Cascudo e Ana Maria da Câmara Pimenta. Cascudo teve seu sobrenome, herdado do avô paterno, que foi um dos chefes do Partido Conservador, conhecido como Partido Cascudo, fazendo alusão à obstinação e teimosia. Luís da Câmara Cascudo foi um menino rico cercado de mimos e cuidados exagerados por ser o único sobrevivente dos quatro filhos do casal, que morreram ainda na infância.

Em 1939, Vaqueiros e Cantadores o torna um grande personagem no estudo do saber do povo. Ele funda então a Sociedade Brasileira de Folclore em 1941 e sugere uma teoria para a Cultura popular. No ano de 1951, Câmara Cascudo produz um trabalho importante sobre a ocupação holandesa e três anos mais tarde, conclui outro projeto de grande valor para a cultura brasileira, o Dicionário do Folclore Brasileiro, obra que reúne um acervo rico sobre o folclore nacional.

Na obra de Cascudo, a Carta do Folclore Brasileiro (1995, p. 37) é apresentada a seguinte conceituação da palavra folclore:

1. Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos.

Essa definição se caracteriza por seu aspecto mais formal, seu rigor. É importante verificar sua definição, já que a partir dela, ele vai estabelecer os critérios de inclusão e exclusão do tema e os tipos de definição que terá sua obra.

O Coco dançado enquanto gênero, também conhecido como Coco de Roda, Samba de Coco ou samba de pareia, abrange as seguintes variedades, a depender do local e comunidade participante: coco de praia, coco de zambê, coco de ganzá, coco milindô, coco de sertão e coco de usina. Além do Coco dançado, existem ainda mais dois gêneros: coco de embolada e coco em literatura de cordel. É importante destacar que estamos classificando essas expressões poéticas como gêneros, considerando as variações existentes no uso da linguagem oral e/ou escrita, assim como os instrumentos musicais utilizados e os respectivos atos corporais, dançados ou não, para diferenciar cada uma das tradições. Câmara Cascudo, constata que:

No “Diário de Pernambuco”, de 14-XI-1829, Recife, cita-se “um matutinho alegre dançador, deslambido, descarado que não tivesse dúvida em QUEBRAR O COCO e riscar o baiano com umas poucas negras cativas no meio de uma sala com mais de 20 pessoas sérias”. É mais antiga referência que conheço e denunciadora irresponsável da origem da dança, pelo canto do trabalho, quebrando os cocos. Dançar era *quebrar coco* e ainda presentemente é voz de excitação: - *quebra! quebrar o coco!* e apenas posteriormente teria relação com o requebro, requebrar, e requebrado, quebrar repetidamente.

Nesse registro, as narrativas que fundamentam como os Cocos dançados surgiram, revelam uma relação direta entre a expressão cantada e dançada e o trabalho realizado com o vegetal coco. De acordo com esse depoimento, a forma como os Cocos eram ritmicamente manuseados possibilitou extrair o canto e a dança, mimeticamente sincopados, durante as pancadas sonorizadas pelo fruto. Ao mesmo tempo, as mãos encovadas acompanharam a produção do som advindo do próprio fruto, e que é até hoje uma constante no momento da dança. Dessa maneira, o exercício de quebrar o coco também configurou, na performance, o convite para se dançar com “excitamento”, como mostrou Cascudo ao recortar a cena registrada num jornal da época. Portanto, quebrar o coco reflete-se também no movimento de quebrar os quadris para um lado e para o outro, ou no deslocamento corporal no sentido frente-trás, oscilando em rodopios como veremos ao analisar os cantos.

### **1.1 Samba de Coco de Arcoverde-PE: uma abordagem histórico-cultural de suas práticas e representações**

O Coco de Roda é um gênero performativo presente predominantemente no cotidiano do nordeste do Brasil. Classificado por folcloristas como ‘dança de umbigada’ (Carneiro, 1961, p. 65), devido seus praticantes movimentarem seus corpos, em pares, na intenção de contato entre seus umbigos, em conformidade aos pulsos rítmicos dos tambores e chocalhos articulados.

Esta classificação foi primeiramente adotada por folcloristas nos anos 30 do século passado, permanecendo por todo processo de construção da identidade nacional brasileira, durante e após o Estado Novo (1937 – 1945), quando tais movimentos da dança foram interpretados como próprios deste fenômeno cultural do cotidiano popular, nas reuniões de ex-escravos, afro-descendentes, índios e mestiços, como também em festas públicas e festejos aos santos da igreja católica, também frequentadas por brancos de diversas classes sociais. Após contato com os brincantes<sup>5</sup> (participantes de folguedos na cidade de Arcoverde-PE) frequentadores desse gênero, verifiquei por meio de pesquisas de campo, que não existe um padrão performativo contido na dança do Coco de Roda, ficando a cargo de cada participante ou contexto de validação de grupo, a adoção de um sentido próprio de expressão gestual.

Analisando os antigos espaços de roda de Coco de Arcoverde, não raro os entrevistados discordarão entre si em alguns aspectos dos seus depoimentos, mas serão unânimes ao afirmar que naqueles espaços foram determinadas suas identidades. A identidade cultural é construída nesta expressão artístico-cultural como uma forma de ligação de parentesco com os grandes mestres de Coco, por pertencerem àquela comunidade ou bairro em que a brincadeira é bastante popular ou simplesmente pelo sujeito ter um sentimento de pertença a esta manifestação cultural, embora podendo sua origem étnica remeter a outro universo cultural. Como destaca Stuart Hall (2000, p.12):

Esse processo que produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados e interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.

---

<sup>5</sup> Termo adotado por folcloristas em designação do participante de folguedo popular, a partir da expressão ‘brincadeira’, utilizada em identificação da festa em seu caráter profano.

Ou seja, a noção de cultura precisa ser pensada também, a partir do caráter de mobilidade da identidade cultural dos sujeitos, não é porque é descendente de negros ou indígenas, que o indivíduo necessariamente irá optar por vivenciar essa brincadeira no seu cotidiano.

As origens históricas de uma prática cultural e seus praticantes de longa data sofrem rupturas em determinados momentos, o que colabora para a diversidade de suas práticas culturais. Não se podendo excluir do Coco também pessoas brancas, pois o próprio sertanejo rude como foi retratado em algumas obras literárias teve suas colaborações para o desenvolvimento da brincadeira. A conquista de novas fronteiras permite a inclusão de um público distinto daquele Coco conhecido, apenas por ser uma manifestação folclórica para deleite dos turistas.

A indumentária nesta discussão possui um papel relevante, pois possibilita a sujeito sentir-se incluso em outro universo, ou seja, os coquistas, que se constituem em pessoas comuns quando estão em apresentações com vestimentas, que remetem a uma identidade artística, tornam-se pessoas invejadas, aclamadas e reconhecidas pelo público. É uma mudança de identidade brusca, pois de manhã ajudante de pedreiro; de noite aclamado na praça central com todas as atenções voltadas para o seu desempenho.

O Coco arcoverdense, até a década de 1960, não tinha grande status, ou antes, não era reconhecido por outra parte da população que não a periférica, entretanto em depoimentos atuais dos coquistas costuma-se estender esse status até os primórdios, afirmando-se, por exemplo, que não havia discriminação para com os negros. Ora, essa afirmação é refutada por um Coco antigo, hoje pouco cantado:

“Samba nego,  
Branco não vai lá  
E se for pau há de levar.  
Samba branco  
Nego não vai lá  
E se for pau há de levar”.

O Samba de Coco, através de sua musicalidade e dança, comunica e se caracteriza como uma forma de resistência dos indivíduos, as situações sociais de opressão vivenciadas por negros, indígenas e mestiços, cujos direitos de exercício da cidadania foram durante boa parte da história da sociedade brasileira negados. Como essas camadas sociais foram excluídas do

processo de alfabetização, a oralidade constituiu-se então, o principal meio de transmissão de seus saberes indissociáveis de suas produções artístico-culturais. Segundo Roger Chartier (1995, p. 182):

Nem a cultura de massa do nosso tempo, nem a cultura imposta pelos antigos poderes foram capazes de reduzir as identidades singulares ou as práticas enraizadas que lhes resistiram. O que mudou, evidentemente, foi à maneira pela qual essas identidades puderam se enunciar e se afirmar fazendo uso inclusive dos próprios meios destinados a aniquilá-las. Reconhecer esta mutação incontesável não significa romper as continuidades culturais que atravessam os três séculos da idade moderna, nem tampouco decidir que, após o corte da metade do século XVII, não há mais lugar para gestos e pensamentos diferentes daqueles que os homens da Igreja, os servidores do Estado ou as elites letradas pretendiam inculcar em todos.

Roger Chartier avança nos estudos da sociedade ao investigar como a cultura não letrada pode colaborar com a cultura escrita através das práticas que estas criam na sociedade. O que possibilita observações abrangentes de variados grupos culturais, o que permite observar os compartilhamentos entre as culturas oral e escrita.

Do mesmo modo como alguns remanescentes de quilombos ignoram o passado de escravidão, muitos dos atuais componentes do Samba de Coco rejeitam a ideia que tenham sofrido qualquer tipo de preconceito, seja por questões raciais, de classe ou de gênero.

O espaço da ocorrência do Coco arcoverdense passou historicamente a identificar este gênero como uma modalidade variante daquela antes praticada nos terreiros de senzalas. Conforme relata Assis Calixto<sup>6</sup>, as festas aconteciam nos arredores dos sítios e fazendas de grandes proprietários de terras, como também em vilas e casas de zonas vizinhas a centros urbanizados. A história social, econômica e política do espaço geográfico de ocorrência do Coco de Roda, aliada a particularidades dos contextos de sua realização, determina o formato específico que diferencia as formas de se brincar o Coco. O clima de diversão e informalidade é dinamizado por comidas e bebidas oferecidas pelo dono da festa, quando o Coco é destinado a comemoração ou fins privados (casamentos, batizados, etc), ou quando o contexto é público da comunidade. Momento em que as comidas e bebidas são comercializadas nos arredores do palco ou sala de realização da dança.

---

<sup>6</sup> Entrevista concedida ao Portal de Notícias por Assis Calixto, 2012.1, Arcoverde. Arquivo.mp3 (15 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

Quando se busca o entendimento do que é a brincadeira do Coco por intermédio de seus cantadores e dançadores, vão surgindo peças de um grande quebra-cabeças que revelam, entre fios da memória, a maneira como constroem a sua história, vinculada intimamente com as suas vidas, com a história de seus versos, de seus cantos, de seus passos.

A música do Coco gira em torno de textos simples e de fácil memorização, em estruturas de respostas sobre temas diversos entoados melodicamente por um coro que canta em uníssono. Conforme assegura Ayala (1988, p. 20):

Todo conhecimento adquirido através das experiências de vida e do cruzamento de culturas é armazenado pelo cantador para ser utilizado na situação de cantoria. O cantador (que será neste trabalho designado conforme o termo êmico ‘coquista’) recorre à articulação ordenada de expressões, termos e palavras do vocabulário cotidiano para tecer uma imagem sonora de seus versos.

Guiado pelos padrões rítmicos executados das palmas, pelo sapateado dos brincantes, acentuações rítmicas e pulso do tambor, pandeiro e chocalhos (êmicamente designado de ganzá ou mineiro), o coquista, também identificado como ‘tirador de Coco’, faz uso de agilidade mental, sensibilidade poética e conhecimento geral para descrever, em seu cantar, fatos ocorridos na história de vida de qualquer um dos brincantes. Um outro componente da cantoria é a poesia não improvisada, constituída por composições fixas, cujos autores não são, necessariamente, os coquistas que as interpretam. Entretanto, enquanto intérprete de contextos do cotidiano, o coquista busca ser criador na intenção de se distinguir dos demais. Neste sentido, a criação toma forma do improviso, que segue normas encontradas na embolada, categoria de cantoria em desafio entre dois coquistas habilidosos na criação de versos metrificados, muitas vezes em tempo simultâneo aos temas cantados.

Nas décadas de 1930 a 1950, o povo que fez a história do Samba de Coco de Arcoverde, começou a se reencontrar. Uns chegavam de longe, outros de mais perto, dos sítios das redondezas, outros eram da cidade mesmo. Os Galegos vieram da localidade de Serrinha de Buíque, no município Buíque-PE, Alfredo Sueca, de Águas Belas-PE. Todos fizeram moradia no bairro de São Geraldo ou proximidades, como os Galegos que fixaram residência no coqueiro, hoje Cohab 1. Esses bairros, acomodavam famílias que de forma crescente deixavam a zona rural em busca de oportunidades na cidade. “Bairro” não é bem a correta expressão para definir o aglomerado de casinhas que se formavam nesses locais, onde havia mais natureza que

urbanidade. Eram esses bairros, mais um misto de zona rural com urbana, onde frágeis casas de taipa abrigavam famílias numerosas.

Por meio dessa pesquisa foi constatado que para os coquistas e a comunidade onde o Coco acontece com frequência, festas, folguedos e brincadeiras são tidas como manifestações sinônimas. Dessa forma também concebemos o acontecimento do Coco, como sinônimo de festa-brincadeira. Pois, o evento significa para a comunidade a vivência de um conjunto de experiências culturais e sociais, e a busca de um momento de ludicidade e lazer. Ainda que, desde aí, já se perceba a presença de diversos aspectos e elementos simbólicos sinalizadores de vivências que transcendem a meros instantes e diversão.

No caso do Coco em particular, também pesquisado por Mário de Andrade durante suas andanças nas décadas de 1920 e 1930 no nordeste brasileiro, o brinquedo também é considerado festa, brincadeira e folgado. Festa-brincadeira constituída de música, poesia e dança, sendo apreciada nas zonas urbanas e rurais em diversas cidades nordestinas. Em todos os locais onde ocorre a brincadeira dá mostras da sua feição múltipla dentro da própria tradição, expressa na variedade de tipos e diferenças estéticas.

Nesse sentido, diferente das investigações de Burke em torno do conceito de tradição, é apresentado um estudo em torno desse conceito, em que ele se caracteriza não como uma noção naturalizada, mas inventada historicamente na concepção de Eric Hobsbawm (1997, p 9):

Por “tradição inventada” historicamente entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado.

O Samba de Coco, como é tradicionalmente concebido pelo seu público, precisaria manter esta continuidade com seu passado a partir da preservação de certas práticas tidas como indissociáveis de seu fazer cultural. Por exemplo, o dueto entre solista e coro, a desobediência a regras ou padrões coreográficos estabelecidos, sua estrutura comunitária de apresentação, a atitude nostálgica do cantador, através da idealização do passado se constituiriam em princípios tradicionais do Coco, que os coquistas devem manter em seu estado original e intocável. Mas a compreensão acima apresentada por Hobsbawm supera esta perspectiva conservadora de definição de práticas culturais. Pois, ao analisar de forma abrangente o seu alcance, ele percebeu

que várias tradições foram construídas recentemente. Apresentamos a seguir um quadro dos precursores desta expressão artístico cultural.

## **1.2 Os precursores do Samba de Coco arcoverdense: Ivo Lopes e Lula Calixto**

Ivo Lopes (1931-1987) foi um mestre coquista considerado de grande expressão e, aliado a isso, também um articulador do Samba de Coco. Desde a zona rural de Arcoverde, do sítio Batalha, lugar de sua origem, Ivo já conhecia a brincadeira do Coco, que dançava com sua família, mas foi na cidade onde se tornou um reconhecido mestre de expressão cultural, como é destacado no depoimento de Severina Lopes<sup>7</sup>, irmã de Ivo Lopes:

“Ele começou em 1953 brincando coco, mas esse coco ele já vem do sítio Batalha, onde eu tinha de 18 a 20 anos, começou a brincar o coco”.

Discípulo de Alfredo Sueca, Ivo deu um novo destaque ao Coco, criando a Caravana de Ivo Lopes, um grupo que arrebatou as principais praças da cidade, animando festas juninas e sendo convidado para apresentações em municípios vizinhos. Com suas irmãs, as ‘pastoras’ Severina, Ourinho (Josefa Lopes de Lima) e Menininha (Leni Lopes de Lima), com Biu Neguinho (Severino Amaro dos Santos) e Ciço Gomes (Cícero Gomes da Silva), entre outros, Ivo Conseguiu, a partir dos anos 60, levar ao Coco grande parte da população arcoverdense, inclusive o ex-prefeito áureo Bradley, seus filhos e membros da alta sociedade do município. O ex-prefeito, aliás, foi um grande incentivador, através da Rádio Cardeal Arcoverde (AM).

Mas, foi ao lado da figura de Reginaldo Silva, popular locutor da referida rádio, que a Caravana, alcançou grande sucesso. Misto de empresário, produtor e animador, Reginaldo era presença constante ao lado de Ivo, de tal forma que os nomes de ambos era quase que sinônimo de Samba de Coco. Compositor de várias músicas não gravadas (uma das exceções foi “Esse é o amor de Mariá”, em parceria com Micenas Laranjeira), Reginaldo Silva foi figura importante na Caravana e muito do sucesso do grupo se deveu à parceria com este cidadão recifense, que conforme seu discurso se apaixonou pelas coisas do sertão. Devido a sua amizade com o cantor paraibano Genival Lacerda é que um dos mais famosos Cocos do repertório arcoverdense, “Cortar Capim (também conhecido por “Dilim) ganhou fama na década de 70, nas rádios AM

---

<sup>7</sup> Depoimento concedido no dia 25/05/2017, na residência de Severina Lopes, situada na COHAB 1, Arcoverde-PE.



de todo o Nordeste. Reginaldo faleceu durante o São João de 1998, de complicações causadas pela diabetes. Sobre Ivo, Reginaldo<sup>8</sup> deu o seguinte depoimento:

“Ele (Ivo) era um sujeito muito alegre, muito, e é como se diz, gostava de esbanjar alegria. Ivo era um carnavalesco. Era tudo. E ele me chamou pra gente formar a Caravana de samba de coco que é essa que está até hoje com as irmãs dele e com os meninos. Houve outras que já não existem mais que hoje já não estão por aqui. E Ivo Lopes formava, a gente saía com um caminhão servindo de palanque, nos bairros da cidade fazendo apresentações. Aquelas irmãs dele, nesse tempo estavam todas elas juntas e mais outras pastoras, e Ivo era o improvisador principal. Ele cantava bem, inclusive cantava nos forrós de Jackson do Pandeiro, essas coisas, e a gente levava um sanfoneiro, fazia um show e a Caravana também se apresentava: show de forró e a Caravana de samba de coco. E assim ia durante os trinta dias no São João, no mês de junho. Todos bem trajados, camisas, as roupas”, os vestidos das mulheres todos bem florados, chapéus de palha com fitas enfeitados e os homens também de chapéu de palha. Então, a gente fazia o coco em cima do caminhão, do palanque.

Ivo começou a promover o Coco em Arcoverde, ainda no bairro do cruzeiro, primeiro local onde morou com a família. Chegou a frequentar também a sala dos galegos, mas seu quartel-general definitivo foi mesmo o bairro de São Miguel, na avenida Pinto Campos. Sua sala (ou arraial de Ivo Lopes, um palhoção no final da avenida, ao lado do atual Clube de Subtenentes e Sargentos de Arcoverde) foi frequentada por uma quantidade de pessoas nunca vista em outras salas, mas só funcionava no período junino, sendo desativada durante todo o resto do ano. Quando não estava no período, ocasionalmente, Ivo abria sua casa para almoços e jantares embalados pelo Coco. A Caravana também era convidada para animar festas particulares ou promovidas pelos clubes da cidade.

O São João na praça da Bandeira era o coroamento de uma bem-sucedida campanha junina, como se percebe pelo colorido depoimento de Reginaldo Silva, em que a Caravana visitava bairro por bairro durante as semanas que precediam a festa oficial. Na praça da Bandeira, o brinquedo prosseguia animado, com os dançarinos e músicos realizando suas performances. Uma prática comum era a realização de ‘desafios’, concursos para definir quem era o melhor pisador de Coco. O desafio era realizado em cima de palcos improvisados nas carrocerias de caminhões e os dançarinos iam se apresentando aos pares. Ao final de cada performance, um desafiante era eliminado e assim prosseguia até que restassem apenas dois pisadores, dos quais sairia um campeão. Esses desafios (bem diferentes dos desafios feitos pelos

---

<sup>8</sup> Depoimento concedido no dia 18/05/1996, na residência de Reginaldo Silva, situada na COHAB 1, Arcoverde-PE.

emboladores, pois aqui eram entre dançarinos) consistiam num dos pontos altos da festa, onde o público tinha grande envolvimento e participação.

O cantar no interior dos transportes públicos, pode ser aqui descrito como um momento em que o atrito entre concepções contrárias de simpatia, antipatia e tolerância a esta arte se dá em maior grau quando de forma icônica, sem artifícios e adornos aos seus interesses, os emboladores sobem nos ônibus (autocarros) pedindo ao público uma colaboração a sua arte prosaica de cantar, como recurso complementar as suas finanças, em anseio de sua sobrevivência.

Hábeis oradores de versos metrificados dinamizam, também, as práticas sociais e comerciais em ambientes de livre comércio ao proporcionarem um fundo musical ao cotidiano das ruas e dinâmicas de vidas, ao modo do que hoje vem sendo exercido pelas rádios, discos e DJ's. Os coquistas de vias públicas buscam uma arrecadação de dinheiro para sua alimentação e dos seus dependentes. Apesar do caráter de diversão imposto pela sua presença nos trajetos dos pedestres. A maioria destes homens não está para brincadeira e diversão, mas sim para cumprirem seu trabalho diário. Seu discurso é sempre divertido e por vezes debochado ao caricaturar outros coquistas ou as pessoas com quem se defronta. A esse respeito, Ayala faz uma descrição dura e sóbria de uma das nuances desta prática em via pública, desenvolvida pelos coquistas que, neste espaço, passa a ter a denominação de embolador – àquele que embola o texto numa fala rápida, demarcada por uma rítmica presente no pandeiro ou outro instrumento de percussão. Segundo Ayala (2000, p. 21-22):

“(...) os emboladores improvisam seus versos, sendo cada qual utilizado um instrumento de percussão (pandeiro e, hoje mais raramente, ganzá) para marcar o ritmo, que faz fluir a poesia. O confronto se dá de modo a cada coquista procurar ridicularizar mais o seu companheiro através de comparações grotescas, provocando o riso da plateia. A maneira como os cantadores de coco se dirigem ao público nem sempre é respeitosa e formal.

Tais ridicularizações e comparações grotescas, ora citadas, são formas estéticas que os coquistas emboladores exerciam ostensivamente para que essa icônica virtuosidade da rima seja contemplada e agraciada com as moedas das pessoas aficionadas e simpatizantes, que buscam diversão e entretenimento.

### 1.3 Contribuições históricas da família Calixto para o Samba de Coco arcoverdense

Quando em 1952, Felisberto Calixto Montenegro e Leopoldina Faustina dos Anjos, resolveram deixar a localidade de Rio da Barra (Sertânia-PE), para morar em Arcoverde, certamente não imaginavam que com essa atitude, davam início a uma das grandes vertentes do Coco em Arcoverde, o Coco dos Calixto. O primeiro local onde moraram foi no bairro do Coqueiro onde, dona Leopoldina conheceu e passou a frequentar a casa dos Galegos. Os Galegos foram os primeiros mestres de Lula, Raimundo, Damião e Assis, quatro dos dezoito filhos do casal.

Do coqueiro, a família mudou-se para a Rua da Serra, no bairro São Geraldo, onde em contato com Alfredo Sueca, Das Dores e uma infinidade de outros mestres como Zé Gomes, Sabino Sapateiro, João Maná e outros, foram tomando gosto, amor mesmo, pelos brinquedos populares:

“Eu comecei a entrar sem ser convidado nas festas. Teve coco, eu ia. Ficava por ali, tem aqueles mais velho ali diziam: “-Vamos rapaz, pisa o coco. Não vai pisar o coco não? “Eu respondia: “- Eu não sei. ” E eles “- Entra aí. ” E começava por ali (...). Por incrível que pareça, o melhor para mim é o samba de coco. ” – Damião Calixto<sup>9</sup>.

O ambiente não podia ser mais fértil para os meninos do velho Calixto e foi aproveitando os sons que enchiam o ambiente que passaram a criar uma maneira própria de tratar com a música e a dança.

Luiz Calixto Montenegro nasceu em 10 de outubro de 1942 em Custódia-PE, mas adotou Arcoverde como sua cidade. Ele foi responsável por dá continuidade ao trabalho de divulgação e sensibilização da população arcoverdense para o Samba de Coco, que era realizado por Ivo Lopes. Lula do Coco, como ficou conhecido, compreendia a necessidade de se trabalhar na educação local as riquezas culturais de sua cidade. Esta concepção levou Lula Calixto a desenvolver oficinas educativas nas escolas com crianças e também com adultos. Este constitui um discurso produzido pelo grupo Coco Raízes de Arcoverde, formado em 1992 pelo Lula do Coco.

---

<sup>9</sup> Depoimento concedido no dia 24/03/1996, na residência de Damião Calixto, situada no bairro no Cruzeiro, Arcoverde-PE.

Lula Calixto era um homem humilde, que para sobreviver vendia em um tabuleiro cocada, tapioca e paçoca. Mas, diante dos desafios e dificuldades impostas pela configuração da sociedade, não perdia a alegria, humor e espírito contagiante, que ainda hoje caracteriza boa parte dos cantadores de Coco. Faleceu em 1999, deixando uma imensa saudade pelos lugares que viveu e brincou.

Em entrevista, a sobrinha de Lula Calixto, Iran Calixto<sup>10</sup> destaca o trabalho do seu tio da seguinte forma:

Essa história começou com um resgate né através de meu tio Lula Calixto no ano de 92, ele dando oficina de dança nas escolas e através dessas oficinas de dança que ele dava nas escolas, aí começou as pessoas a se interessar, se interessar pelo trabalho dele, e aí foi quando ele resolveu juntar as três famílias Calixto, Gomes e Lopes e depois em 2000, Dona Rosa que era prefeita e a CHESF resolveram patrocinar o primeiro CD, que é o Coco Raízes de Arcoverde, depois do primeiro CD, as Lopes resolveram fazer o grupo delas que é o grupo das Irmãs Lopes e depois veio o segundo CD Godê Pavão que foi em 2004. Com o tempo, há três anos Cicero Gomes resolveu fazer o grupo dele que é o Coco Trupé de Arcoverde.

Esta narrativa apresentada pela sobrinha de Lula Calixto permite inferir, que o grupo Coco Raízes de Arcoverde deu origem aos demais grupos de Coco da cidade. Porém, essa conclusão não é aceita de maneira unânime pelas Irmãs Lopes e pelos membros do grupo de Cicero Gomes, que apresentam outras versões para as suas respectivas origens. O que é interessante neste discurso é a metodologia, que Iran Calixto diz que seu tio utilizou na difusão do Coco na sociedade, ele foi ousado ao começar a realizar oficinas nas escolas como uma alternativa para inserir os jovens na brincadeira, que possivelmente enfrentava alguns empecilhos, no sentido de que não era comum se presenciar crianças ou adolescentes nas rodas de Coco.

Segundo Iran, a iniciativa de juntar as famílias teria partido de Lula Calixto, mas esta também é outra incógnita, pois segundo Dona Severina Lopes essa ação foi tomada por ela, após a morte de Ivo Lopes. A produção dos CDs<sup>11</sup> constitui-se em um fator importante para dá visibilidade ao grupo em outras cidades, mas este fator provavelmente pode ter criado pequenos desacordos no grupo, o que levou à sua fragmentação. Cabe ressaltar que quase sempre

---

<sup>10</sup> Iran Calixto, 2012 em entrevista cedida, Arcoverde.

<sup>11</sup> Intitulado Godê Pavão, lançado pelo grupo Coco Raízes de Arcoverde, no Festival Lula Calixto em 2003. CD “Anda a Roda” é totalmente autoral, com composições de Leni Lopes, Ivo Lopes e Severina Lopes.

perdurou uma relação de fraternidade e mutualidade entre os três grupos de Samba de Coco na cidade.

#### **1.4 Cicero Gomes e o grupo Trupé de Arcoverde**

Desde a infância Cícero Gomes, nascido no bairro de São Miguel na cidade de Arcoverde, já participava das rodas de Coco junto aos mestres Ivo Lopes e Lula Calixto. Nos anos 1970, Cíço Gomes, como é conhecido popularmente, começou a brincar o Samba de Coco com Ivo Lopes e sua família até o ano de 1985. No ano de 1993, junto com o mestre Lula Calixto, a família Lopes e seu Biu Neguinho formaram o Samba de Coco Raízes de Arcoverde, onde permaneceu até o ano de 2008. Cícero Gomes e sua família, juntos com Biu Neguinho reuniram-se para criar o Samba de Coco Trupé de Arcoverde em 2009, que com seu surdo criou a batida que é seu “repique” de escola de samba, inventando o ritmo da terra do Coco de Arcoverde.

O trupé representa um tipo específico de batida, que irá resultar em uma sonoridade distinta dos demais grupos. É preciso compreender, portanto, por meio desta perspectiva de dançar o Coco suas variações no nordeste brasileiro. Em Arcoverde-PE também foram se desenvolvendo formas diferentes de brincar Samba de Coco e o trupé se constituiu em uma delas. Neste aspecto, Maria Ignez Ayala (2000, p. 34) destaca:

São muitos os temas e motivos do coco. Da mesma maneira, são muitos os tipos de coco, conforme classificação daqueles que participam da brincadeira. Denominações que surgem devido à maneira de tocar, de dançar, em uma ou outra localidade. São muitos os nomes, os detalhes, os mistérios, envolvidos neste universo pouco conhecido da brincadeira.

A autora ressalta a complexidade de várias denominações, que determinados tipos de Coco passam a receber de acordo com suas especificidades, a exemplo do trupé. Ou seja, a liberdade de manifestação poética, de dança e musicalidade proporciona essa diversificação da brincadeira, que dependendo do espaço de sua ocorrência irá receber influências dos sujeitos que a fazem acontecer. Por isso, é um equívoco pensar esse brinquedo com um olhar homogeneizador, que rejeita as singularidades da manifestação cultural. A maneira de dançar e tocar que é específica do grupo de Cicero Gomes acabaram resultando num Coco que possui sua originalidade, pois a inventividade dos seus produtores proporcionou um caráter distintivo aos seus Cocos, talvez essa se constitua em uma das explicações para a fragmentação interna de grupos de Samba de Coco de arcoverdense.

A identidade cultural é construída nesta expressão artístico-cultural como uma forma de ligação de parentesco com os grandes mestres de Coco, por pertencerem àquela comunidade ou bairro em que a brincadeira é bastante popular ou simplesmente pelo sujeito ter um sentimento de pertença a esta manifestação cultural, embora podendo sua origem étnica remeter a outro universo cultural.

Em Arcoverde, o Coco era comum em festividades como casamentos e aniversários, datas comemorativas (como os dias de São João, São Pedro e Santo Antônio) e na ocasião de tapagem das casas de pau a pique, conhecidas também como casas de taipa. Cícero Gomes, afirma que quando “fazia a casa, na hora que terminava de tapa[r], a obrigação era o samba. E não era só quando construía casa não, continuava. Às vezes um dizia: vamos pra casa de fulano dançar samba. Ai ia; na outra semana ia pro outro canto”, o que demonstra a continuidade da festa para além dos dias da tapagem. Ele complementa dizendo que, o Samba de Coco era feito pelo ato de “cantar e balançar aquele ganzá. Enchia uma lata com feijão, amarrava o pano e ficava balançando. Era bom. Aí era festa”. Um relato sobre como acontecia a etapa de “bater o chão” é feito por Assis Caixto<sup>12</sup>:

Nós tinha uma tradição aqui que era muito forte, que quando a gente construía as primeiras casas de taipa, de barro, fazia uma semana de samba de coco. E aquela festa vinha gente de diversos lugares. E quando chegava ficava duas, três semanas trabalhando. Vinha pra ajudar a fazer a casa e ficava aqui. Terminava a construção da casa, ia dois, três dias de festa, que era o samba de coco. Fazia dentro da casa, pra pilar. Eles jogava [m], passava [m] o dia todinho jogando terra na casa e uma turma aguando. E quando chegava mais ou menos, planeava o terreno com enxada, uma tabuazinha, aí jogava terra e ia planeando. À noite, eles acendiam um farol dentro da casa que chamava candeeiro, um farol bem grande, e começava a festa. As vezes não tinha instrumento, era só ganzá, ou nem tinha, era só cantando. E ficava as mulheres na cozinha preparando o jantar, e era jantar pra muita gente. Não era assim jantarzinho. Era matar porco, dez a doze galinha. Muito feijão, muita farinha ou fubá de milho. E a gente sambando, pisando o chão.

As famílias dos bairros de Arcoverde, assim como de comunidades vizinhas e de outros locais mais distantes como da zona rural do município, eram avisadas do dia da “tapagem”, sendo que aqueles que iriam participar deveriam se reunir cedo para começar o trabalho. Os homens eram responsáveis pela retirada do barro do barreiro e por amassar e transportar o material para junto da casa que estava sendo construída. Cabia aos homens também o ato de tocar o ganzá e *puxar* as músicas do Coco. As mulheres, além de preparar a alimentação

---

<sup>12</sup> Assis Calixto, Depoimento concedido no dia 24/03/1996, na residência de Damião Calixto, situada no bairro no Cruzeiro, Arcoverde-PE.

fornecida ao grupo, participavam do momento da tapagem repetindo o canto nos versos de *resposta* e dançando dentro da casa em construção, batendo os pés e ‘fabricando’ o chão da casa através da dança. Sendo as principais responsáveis pela dança, às mulheres que se destacavam na roda eram conhecidas como boas *dançadeiras*. Este Samba de Coco realizado nestas ocasiões é conhecido como “Coco dos antigos” ou “Coco de antigamente”.

Além da tapagem das casas, o Samba de Coco acontecia nos “pontos de atração”, momentos de conversa e descontração que aconteciam todas as tardes na praça da bandeira e no ato do cruzeiro. Neste contexto, existiam diversas casas de farinha descentralizadas pelo território, e o trabalho nelas era feito pela família. O termo *ponto de atração* foi encontrado numa das músicas mais famosas do grupo Raízes de Arcoverde, a *Caravana não morreu*.

Mário de Andrade, Aloísio Vilela e Câmara Cascudo foram um marco importante para este trabalho especialmente pelos conceitos de folclore, brincadeira e Samba de Coco que eles trouxeram para a história, que pode ser direcionada para a produção historiográfica. A visão deles tem na criação elemento que, mais do que a dinâmica social tradicionalmente reconhecida pelas humanidades, demonstra que as ações humanas decidem os caminhos da sociedade, deixando claro que os processos de escolha dos grupos sociais e conceitos, mesmo com predominância de uns sobre outros, propiciam a percepção de invenção das instituições, o respeito ou conflito, quanto ao seu ordenamento, valores e mitos.

Um estudo requer leitura e decisões. Muitas vezes um pesquisador, na sua busca por respostas, relaciona cada uma de suas diversas leituras, a aspectos que podem ser aproveitados para desenvolver seu estudo. No próximo capítulo será discutido a patrimonialização do Samba de Coco na perspectiva da cultura imaterial. Será abordado entre outras temáticas, o papel do Cordel do Fogo encantado na difusão do Coco arcoverdense pelo Brasil.

## **CAPÍTULO 2**

### **A PATRIMONIALIZAÇÃO DO SAMBA DE COCO NA PERSPECTIVA DA CULTURA IMATERIAL**

A ideia de patrimônio fundamenta a necessidade viabilizada pelo Estado de patrimonialização de bens considerados guardiões de memórias. O problema da escolha dos bens, contudo, é atributo dos grupos sociais, conforme seus intuitos de vida. A arte é uma dessas práticas. No caso da patrimonialização do Samba de Coco, este não é um problema. A questão a ser discutida é a articulação entre as instituições que estudam as expressões culturais, as que operacionalizam ações e as que legislam. Patrimônio é uma significação mental. Como tal, existe. Diferentemente de outras significações, contudo, não deixa de ser uma abstração. Pode-se relacionar a ideia com o sentido de perda e guarda, capitalização e memória. Patrimônio imaterial é uma noção que se refere ao modo como os indivíduos vivenciam e valorizam uma manifestação ou um produto fruto do conhecimento e criatividade de uma sociedade. Patrimonializar está ligado ao desejo desse grupo social em proteger e valorizar ainda mais suas manifestações culturais.

Pensar nesse sentido a noção de patrimônio se justifica a necessidade das políticas públicas para proporcionar o atendimento a um conjunto de demandas específicas, oriundas da comunidade, mas não elimina as visões da população acerca do bem patrimonial. Ou seja, é necessário o estado se fazer presente no sentido organizar e oficializar um determinado bem como patrimônio em conjunto com os interesses e identificações culturais da comunidade social.

Não se pretende a unificação nas dimensões ou conceitos de patrimônio, mas a percepção de patrimônio com estratégia para fortalecimento de pessoas e grupos sociais, através das práticas e representações que estão ao seu alcance, que podem (e devem) ser parte de suas vidas, ao mesmo tempo em que pode ser reconhecido, pelas instâncias de Estado, como forma de conhecimento a ser institucionalizada e respeitada como instituto social, eleito como prática educativa pelos seus fazedores. Não cabe, simplesmente, elencar ou categorizar bens patrimoniais. As instituições já o fazem ou estão reinventando modos de fazer. Neste processo de reinvenção, ademais, cumpre descobrir um modo de reconhecer as dimensões do conceito de patrimônio como estratégia educativa que forma, não apenas para profissionalizar, mas como ação para reconhecimento do significado da noção de patrimônio imaterial.



## 2.1 Samba de Coco e Patrimônio Cultural

Tô nos braços de mamãe  
Pra ela me acarinhar  
Apareça valentão  
Para me tirar de lá  
Nos braços dela eu vou morar<sup>13</sup>

Foi no centro do movimento modernista que se apresentaram, no Brasil, os primeiros aspectos da preocupação com a preservação do patrimônio cultural nacional. Os modernistas nacionais acreditavam que o Brasil só seria capaz de adentrar-se no mundo moderno a partir da busca de sua identidade própria. Por isso, os estudiosos de cultura popular passaram a ter uma atenção diferente para o povo nordestino. Atualmente são compreendidos como patrimônios culturais elementos que vão desde construções de reconhecido valor histórico a manifestações culturais corriqueiras, pratos típicos, danças, fazeres e costumes em geral. A atual Constituição Brasileira adotou a denominação Patrimônio Cultural e, no seu artigo 216, seção II – Da Cultura, coloca que: constituem Patrimônio Cultural Brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos grupos formadores da sociedade brasileiras, nos quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, os objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico e artístico.

Nesse sentido, torna-se destaque uma nova visão sobre o Patrimônio Cultural brasileiro, que passa a ser compreendido a partir dessa diversidade de manifestações tangíveis e intangíveis, consagradas e não consagradas, como fonte de conhecimento e aprendizado.

O Guia Básico de Educação Patrimonial, publicado no final dos anos de 1990, apresenta uma discussão mais ampla no que concerne à pluralidade do conceito de Patrimônio Cultural,

---

<sup>13</sup> Acorda Criança: composição: Lula Calixto. Intérprete: Iran Calixto.

destacando os aspectos metodológicos de apropriação, indicando etapas e possibilidades pedagógicas na reflexão sobre os bens culturais. Sua metodologia orienta para um trabalho na perspectiva de mudanças e permanências que caracterizam os elementos culturais e que se aplicam à investigação de um objeto, um monumento, ou mesmo ao Samba de Coco.

O patrimônio investigado nesta pesquisa é referente aos bens culturais imateriais, que se constituíram em interesse desta pesquisa e estão relacionados aos saberes, às habilidades, às crenças, às práticas, ao modo de ser das pessoas. Desta forma podem ser considerados bens imateriais: conhecimentos enraizados no cotidiano das comunidades; manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; rituais e festas que marcam a vivência coletiva da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; além de mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e se reproduzem práticas culturais. Portanto, a preservação desses bens culturais constitui-se como indispensável para a formação cidadã do indivíduo.

A formação cidadã é indissociável não apenas da educação patrimonial, mas de ações socioculturais históricas. É preciso reconhecer a possibilidade de este patrimônio cultural não corresponder às expectativas de identidade de todos os indivíduos. Principalmente, na sociedade brasileira, que é marcada em sua formação por uma miscigenação cultural. É necessário um trabalho com as dimensões de sentidos e significados indispensáveis a sua proteção e convivência harmoniosa dos sujeitos com o patrimônio cultural. Pois, como destaca Stuart Hall (2000, p.12):

Esse processo que produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados e interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.

A noção de patrimônio precisa ser pensada também, a partir do caráter de mobilidade da identidade cultural dos sujeitos, não é porque é descendente de negros ou indígenas, que o indivíduo necessariamente irá optar por vivenciar essa brincadeira no seu cotidiano.

As origens históricas de uma prática cultural e seus praticantes de longa data sofrem rupturas em determinados momentos, o que colabora para a diversidade complexidade de suas práticas culturais. Não se podendo excluir do Coco também pessoas brancas, pois o próprio

sertanejo rude como foi retratado em algumas obras literárias teve suas colaborações para o desenvolvimento da brincadeira.

A conquista de novas fronteiras permite a inclusão de um público distinto daquele Coco conhecido, apenas por ser uma manifestação folclórica para deleite dos turistas. A indumentária nesta discussão possui um papel relevante, pois possibilita a sujeito sentir-se incluso em outro universo, ou seja, os coquistas, que se constituem em pessoas comuns quando estão em apresentações com vestimentas, que remetem a uma identidade artística, tornam-se pessoas invejadas, aclamadas e reconhecidas pelo público. É uma mudança de identidade brusca, ora, de manhã ajudante de pedreiro, de noite aclamado na praça central com todas as atenções voltadas para o seu desempenho.

Segundo Magdalena Almeida (2011, p.65):

O patrimônio nada significa se não se relacionar com as pessoas ou se as pessoas não se relacionarem com ele. De nada vale um monumento ou um fazer se não há quem se identifique com ele. Não havendo identificação ou identificados, não há por que preservá-lo.

Pensando no conceito de identidade como categoria móvel, é preciso que as práticas educativas não estejam voltadas para a construção de uma identidade cultural unívoca do sujeito, mas múltipla. É necessário haver relacionamentos afetivos, socioeconômicos ou políticos entre o patrimônio cultural e as pessoas, seja por serem praticantes profissionais da brincadeira, expectadores que vivenciam os eventos produzidos em torno do Coco ou demais sujeitos, que tem a oportunidade de conhecer este fazer cultural por meio da educação formal ou informal. A criação de significados, que tais relacionamentos produzirão permitirá a mobilização das pessoas para exigirem políticas públicas de fomento, que irão dar o suporte financeiro necessário para os coquistas desenvolverem suas práticas culturais.

Como patrimônio, um bem valorado pode passar a ser objeto de ações de preservação. A noção de patrimônio imaterial está atenta às práticas culturais, considerando seu caráter tradicional, como referência, não por ser imutável, mas também pela possibilidade de ação política no coletivo. Considerando o coletivo, um bem cultural como o Samba de Coco, torna-se estratégia de reunião, através dos encontros festivos para fazer a brincadeira acontecer.

A tradição, considerada como eixo referencial para produção cultural, é elemento aglutinador e orientador para o fazer da brincadeira na comunidade. Como patrimônio

representativo da tradição, um bem é tornado público para além da comunidade onde é produzido. Sua divulgação permite as mais diversas formas de uso: pelo Estado, pela disseminação de ideias de fortalecimento identitário através do bem patrimonial; pelos políticos, em benefício dos interesses específicos de cada plataforma; pelo turismo, como atração em determinados espaços e como espetáculo da tradição, cuja expectativa circunda o autêntico e o imutável: o que deve ser preservado. As comunidades produtoras ainda não têm clareza das dimensões que seu fazer artístico pode alcançar.

Considerando a brincadeira do Coco como uma produção artística que, na relação com o formato de apresentação deste estudo, escrito, seria de mais simples visualização, procurou-se identificar o Samba de Coco como produção plural, de criação artística.

## **2.2 O papel do Cordel do fogo encantado na patrimonialização do Samba de Coco**

A banda Cordel do Fogo Encantado, surgida em 1999, vem mostrar através de suas performances, repertório musical e letras de música, a importância e influência da cultura do sertão pernambucano na criação artística desse grupo. Surgida na cidade de Arcoverde, mesorregião do Sertão Pernambucano. De lá, trouxe uma série de influências culturais e musicais populares. Entre essas influências está a poesia oral popular, mais conhecida como literatura de cordel; o Coco (ritmo regional que mistura música e dança); o Reisado que consiste em uma adaptação dramático-coreográfica de romances e cantigas populares; o Toré, conhecido como uma dança e um instrumento de sopro originado dos índios Xucurus; a batida da Umbanda, herança dos negros em Pernambuco. Misturava poemas com músicas. Inicialmente, se apresentava em teatros. Era composto por José Paes de Lira (Lirinha), o vocalista, Clayton Barros e Emerson Calado, músicos.

No Recife houveram duas adesões, a entrada dos percussionistas, Nego Henrique e Rafa Almeida. A partir desse reforço, as apresentações ultrapassaram as fronteiras regionais, os shows passaram a ser realizados nos mais distantes recantos brasileiros. A banda alcançou projeção internacional com apresentações na Bélgica, Alemanha e França.

Pode-se considerar que a produção do grupo Cordel do Fogo Encantado foi responsável, por difundir nacionalmente o Samba de Coco arcoverdense. Principalmente por sua repercussão na mídia brasileira. Na canção Chover (ou Invocação Para Um Dia Líquido) é perceptível essa influência do Coco.

"O sabiá no sertão  
 Quando canta me comove  
 Passa três meses cantando  
 E sem cantar passa nove  
 Porque tem a obrigação  
 De só cantar quando chove\*

Chover chover  
 Valei-me Ciço o que posso fazer  
 Chover chover  
 Um terço pesado pra chuva descer  
 Chover chover  
 Até Maria deixou de moer  
 Chover chover  
 Banzo Batista, bagaço e banguê

Chover chover  
 Cego Aderaldo peleja pra ver  
 Chover chover  
 Já que meu olho cansou de chover  
 Chover chover  
 Até Maria deixou de moer  
 Chover chover  
 Banzo Batista, bagaço e banguê

Meu povo não vá simbora  
 Pela Itapemirim  
 Pois mesmo perto do fim  
 Nosso sertão tem melhora  
 O céu tá calado agora  
 Mais vai dar cada trovão  
 De escapulir torrão  
 De paredão de tapera\*\*

Bombo trovejou a chuva choveu

Choveu choveu  
 Lula Calixto virando Mateus  
 Chover chover  
 O bucho cheio de tudo que deu  
 Chover chover  
 suor e canseira depois que comeu  
 Chover chover  
 Zabumba zunindo no colo de Deus

Chover chover  
 Inácio e Romano meu verso e o teu  
 Chover chover  
 Água dos olhos que a seca bebeu

Quando chove no sertão  
 O sol deita e a água rola  
 O sapo vomita espuma  
 Onde um boi pisa se atola  
 E a fartura esconde o saco  
 Que a fome pedia esmola\*\*

Seu boiadeiro por aqui choveu  
 Seu boiadeiro por aqui choveu  
 Choveu que amarrotou  
 Foi tanta água que meu boi nadou<sup>14</sup>

O interesse romântico pela natureza sertaneja, nesta canção toca, ainda que indiretamente, em um aspecto que consideramos importante para a compreensão da obra do Cordel do Fogo Encantado, trazendo à tona e evidenciando seu sentido no contexto da produção de canções brasileiras no período pesquisado. É citada na letra da canção a figura de Lula Calixto, considerado um grande mestre coquista, a temática da chuva, que está sempre presente na produção das letras dos Cocos e no imaginário da população nordestina. Conforme analisou Sandra Maria de Farias Bezerra (2013, p. 9):

Este tipo de canção apresentada prioriza a oralidade, ou seja, as palavras que comumente são encontradas nos diálogos do homem nordestino. Sua linguagem construída na informalidade, visa à representação da realidade nordestina, com a pretensão de mostrar o valor do povo sertanejo, constituída de regionalismos, falares distintos que não precisam servir de paradigma, porém devem ser respeitados e valorizados pela essência que traduzem, e em razão de manter viva a cultura existente nesta região do país.

Outro fator importante reside nas poesias. Segundo Walter Ong (1982, p12):

a poesia sempre possuiu fórmulas mnemônicas pois originariamente ela era um instrumento de preservação da memória de uma comunidade. daí a existência de repetições, rimas, aliteraões e assonâncias. a sonoridade dos versos sempre foi importante para sua preservação na memória dos homens.

---

<sup>14</sup> Chover (ou Invocação Para Um Dia Líquido), Cordel do Fogo Encantado.

Assim, a poesia caracterizou-se por ser um tipo de literatura formular: que usa fórmulas fáceis e simples de serem recordadas. A repetição e a enumeração são duas dessas fórmulas utilizadas pelo fazer poético.

Inspirado na tradição dos cantadores, o Cordel do Fogo Encantado trouxe para seu repertório a literatura de cordel com suas estrofes, rimas, poesias. Assim, não é de espantar que algumas de suas letras de música sejam na realidade, poesias populares escritas por autores de Pernambuco.

Em depoimento<sup>15</sup>, José Paes de Lira - Lirinha - poeta, compositor e músico, natural de Arcoverde, Pernambuco, destaca que teve em Lula Calixto e no Coco Raízes de Arcoverde a influência para sua formação musical e referência sonora para criação da banda Cordel do Fogo Encantado. Lirinha fez uma participação no documentário "a raiz do amor", episódio sobre o Coco Raízes do Arcoverde para Visceral Brasil - as veias abertas da música.

A história do Coco em Arcoverde é uma história antiga, uma história que é pouco contada. Era um Coco que era doce, singelo e ao mesmo tempo é muito forte e ele me lembrava o Pank. A forma de visão deles. E eu participei de encontros na casa, quando os homens dançavam, os mais velhos dançavam, então eu fui festas com Ciço Gomes, Damião, Lula Calixto, Assis, eles dançado na mesma hora com sapato social ainda. As paredes tremiam, eram um som muito grave e junto com o surdo fazia um som muito louco e impossível de não se envolver e não ficar muito admirado, sabe? Eu lembro de parar e lavar a sala da poeira subindo. Lula Calixto é uma pessoa que passou por muitas adversidades na vida dele, psicológicas também. E ele ao meu ver transcendeu tudo isso, utilizando a arte dele e se transformou numa pessoa muito tranquila, espiritualmente. E muito consciente de uma função dele, de passar o conhecimento dele. Ele indo dá aula de Coco em escolas, que não tinham dinheiro para pagar a ele, e ele ia porque a professora chamava. Vi ele dá aula de Coco no assentamento dos sem-terra em Pedra Vermelha, ele dava aula de Coco em troca de feijão, milho que os sem terra davam a ele. Sempre que a gente passava na rua Lula estava parado ensinado a alguém como dançava o Coco na rua. Podia ser qualquer hora e qualquer lugar da cidade. Ele tinha essa característica de abertura e uma pessoa muito à frente na visão artística. Por exemplo, a compreensão que ele tinha dos caminhos escolhidos por mim, sabe? Quando a gente se envolvia com elemento de fora do país, quando a gente encontrava uma música que não era brasileira. A abertura que tinha para dialogar com isso, pra conversar com a gente sobre isso. Tem um poeta chamado Pinto do Monteiro, que dizia a gente só conhece uma pessoa viajando com ela. E eu viajei para algumas cidades com Lula Calixto. A primeira turnê do Cordel Encantado Lula participou, foi com a gente. Ele não tinha problema de geração, não tinha problema de comunicação com a gente, nem com nossas roupas, nem com nosso visual. Na verdade, ele era o mais cosmopolita de todos nós. Ele sabia que aquela música que faz é ancestral,

---

<sup>15</sup> Documentário Visceral Brasil - Diálogo com o presente - Uma conversa com Lirinha, 2013. Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=kzT\\_n5uQnaw&t=114s](https://www.youtube.com/watch?v=kzT_n5uQnaw&t=114s).

mas também é uma música do mundo e uma música que dialoga com o presente. Ele não ficava apenas numa celebração de um passado do Coco. Ele tinha uma coisa do Coco vivo, do sertão do momento que ele está vivendo. Ele me ensinou uma série de instrumentos, me introduziu no universo de amor. Lula Calixto foi a pessoa mais importante na minha vida, nas minhas decisões, nas minhas ilusões musicais.

O Cordel do Fogo Encantado tornou-se nacionalmente conhecido através da valorização dos trovadores sertanejos e de outras formas de poesia oral presentes na região como o Coco. Na narrativa acima, Lirinha destaca essa influência que o grupo recebeu e assimilou no som, nos instrumentos percussivos e na poesia. A banda sempre deixou claro em suas entrevistas que não estava preocupada em resguardar as tradições, em mantê-las de forma estática, mas antes com a inovação, a mistura de ritmos e danças. Em entrevista para a Carta Maior, Lirinha destaca:

A gente queria dar a nossa existência artística, essa é uma meta, sendo mais uma característica de invenção do que de releitura ou de resgate. Até porque, no nosso meio, vários grupos trabalham com esse sentimento de pesquisa, até de forma competente. Mas o Cordel não queria dar sua existência a essa ideia de pesquisar um ritmo regional e trazer uma leitura disso para o palco. Nós queríamos dar uma continuidade a esses ritmos existentes através da invenção, da criação e da possibilidade de desfragmentar esse ritmo e transformá-lo em coisas que a gente sonha, que não necessariamente a gente escutou. Com o que a gente já escutou tentar montar novos ritmos, novos sons, que não sejam necessariamente o Maracatu, a Ciranda, o Coco, mas que fosse a continuidade de tudo isso. (CARTA MAIOR, 2003).

Essa busca pela diversidade pode ser explicada pela influência do Coco e pelas diferentes carreiras dos membros do grupo antes da formação do quinteto. Lirinha viajava com os cantadores pelo sertão de Pernambuco recitando poesias, Clayton Barros fazia shows em bares tocando MPB, Emerson Calado, descendente da tribo Xucuru, tem em sua percussão a influência do rock pesado e do Samba de Coco, Rafa Almeida e Nego Henrique (que são primos) carregam em sua percussão as batidas dos toques africanos que aprenderam nos terreiros de umbanda do Morro da Conceição, no Recife. Essa mistura possibilitou a criação de um ritmo e uma performance peculiares. Abaixo é destacada a canção Profecia:

Salve o povo Xucuruiaó  
Na cumeeira da serra Ororubá o velho profeta já dizia  
Uma nova era se abre com duas vibras trançadas  
Seca e sangue  
Seca e sangue (1)

Herdeiros do novo milênio



Ninguém tem mais dúvidas  
 O sertão vai virar mar  
 E o mar sim  
 Depois de encharcar as mais estreitas veredas  
 Virará sertão

Antôe tinha razão rebanho da fé

A terra é de todos a terra é de ninguém  
 Pisarão na terra dele todos os seus  
 E os documentos dos homens incrédulos  
 Não resistirão a Sua ira

Filhos do caldeirão  
 Herdeiros do fim do mundo  
 Queimai vossa história tão mal contada  
 Ah! Joana Imaginária  
 Permita que o Conselheiro  
 Encoste sua cabeleira  
 No teu colo de oratórios  
 Tua saia de rosários  
 Teu beijo de cera quente

E assim na derradeira lua branca  
 Quando todos os rios virarem leite  
 E as barrancas cuscuz de milho  
 E as estrelas tocadeiras de viola  
 Caírem uma por uma  
 Os soldados do rei D. Sebastião  
 Mostrarão o caminho<sup>16</sup>

Em artigo, Adriana Soares de Almeida (2009, p.5) fez o seguinte destaque sobre esta canção:

Na canção em análise, o tema se apresenta no título Profecia. Esta composição apresenta vaticínios de profetas, mitos e lendas que compõe o imaginário sertanejo, todos relacionadas aos problemas da seca, da escassez de alimentos, da luta pela terra que sempre envolveram a história do sertão. A canção tem início com a saudação Salve o povo Xucuru cuja tribo se localiza na região onde nasceu o Cordel do Fogo Encantado, o sertão de Pernambuco, numa menção à presença indígena na região que luta pela posse de suas terras e cuja cultura é umas das fontes do grupo arcoverdense através do toré. Os xucurus são a maior população indígena do nordeste e há muito veem sofrendo com as

---

<sup>16</sup> Profecia (ou Testamento da Ira),  
 Composição: Letra: Lirinha/música: Clayton Barros.

disputas pela terra, motivo de preocupação para os integrantes do Cordel do Fogo Encantado que, a sua maneira, demonstraram sua aversão às mortes de líderes indígenas que eram desprezadas pela mídia.

Originário do sertão, o Cordel do Fogo Encantado extraiu deste lugar a substância de sua produção cultural que abarca desde a música dos ritos indígenas e afro-brasileiros, até as manifestações do catolicismo popular e da cultura rústica dos vaqueiros relacionando-os à literatura que tem o sertão por tema. Desta ligação entre literatura e música, o grupo arcoverdense criou um espetáculo repleto de expressões culturais diversas que confluem para o mesmo lugar: o sertão; um sertão que transcende o espaço regional, para adquirir um caráter global, cuja criação só foi possível porque os integrantes do quinteto arcoverdense não ficaram presos ao regionalismo, mas expressaram sua consciência regional, de homens oriundos deste espaço. Este fato não pode ser esquecido, pois os integrantes do grupo falam de um lugar específico, mesmo que para atingir um público universal.

### **2.3 Letras de canções: uma expressão da história, poesia e oralidade**

As canções do Samba de Coco são geralmente transmitidas pela oralidade, apresentam como temática o cotidiano de labuta, a própria história de vida dos brincantes. As palmas se constituem em um meio utilizado na brincadeira para marcação do tempo e emissão de som, influenciando dessa forma na musicalidade ao lhe conferir percussão proporcionando um ritmo peculiar. Há um “tirador do Coco” ou “coqueiro” que puxa os versos. A estrutura é de diálogo, sendo o puxador uma espécie de solista e os demais dançantes, o coro da resposta.

#### **As crianças<sup>17</sup>**

Mulher pegue esse menino  
Não deixe ele chorar  
Ele é muito pequeno  
Ele não sabe falar

Quando Deus andou no mundo  
Pedi pro povo abraçar  
todas as crianças  
Sorrindo para poder lhe confortar

Eles vieram ao mundo  
Pra poder me acompanhar

---

<sup>17</sup> Composição: Assis Calixto. Intérprete: Iran Calixto.

Crianças são criaturas  
São donos do nosso lar

Deus disse para os doutores  
Deixe eles virem a mim  
São eles que me confortam  
Quando estão perto de mim

Os sons produzidos nesta canção por uma determinada combinação de instrumentos; pandeiro, ganzá e zabumba, apresentam a rima que é uma das características da poesia que o puxador de Coco introduz por meio de sua criatividade. A sensibilidade poética acontece através de um trabalho constante de produção de loas. A predominância de assuntos ligados ao cotidiano contribui para a existência de poesias, que são improvisadas no momento da cantoria. Mas, cabe ressaltar que isto não se constitui em uma regra, pois se produz também composições fixas como foi acima representada cujo autor não é necessariamente, o coquista que as interpreta.

Neste Coco de autoria de Assis Calixto, pode-se destacar a dimensão da afetividade, que é enfatizada por meio de uma relação de carinho e cuidado com as crianças. Por isso, o Coco possui valores referentes a setores da sociedade, da memória e da cultura local. Segundo Paul Gilroy (2001, p.162):

Não é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da plantation: a forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir de estruturas orais.

Ou seja, o autor inglês destaca que a comunicação acontece por outros meios, além do discurso. O Samba de Coco através de sua musicalidade e dança comunica e se caracteriza como uma forma de resistência dos indivíduos, as situações sociais de opressão vivenciadas por negros, indígenas e mestiços, cujos direitos de exercício da cidadania foram durante boa parte da história da sociedade brasileira negados. Como essas camadas sociais foram excluídas do processo de alfabetização, a oralidade constituiu-se então, o principal meio de transmissão de seus saberes indissociáveis de suas produções artístico-culturais.



**Figura 1: Iran Calixto (foto: Roberta Guimarães), 2010.**

### **Saindo da roça<sup>18</sup>**

Eu este ano vou sair da roça  
Vou cair na troça neste São João

Vou tirar lenha pra fazer fogueira  
Dá tiro de roqueira e soltar balão  
Porque São João é festa de roça se não tiver  
Palhoça não têm São João  
Vou convidar o Coco Raízes reizado banda de  
pife e todo povão.

O conceito de fronteiras, de acordo com Burke, é a que apresenta “não (ou não apenas) como barreiras, mas, ao contrário, como pontos de encontro ou 'zonas de contato'. A 'troca' cultural, contudo, nem sempre é uma relação pacífica ou enriquecedora, pois algumas vezes ocorre por confronto, tensão e mesmo por exclusão, na lógica da contrariedade. De acordo com Peter Burke (2005, p. 123):

Os estudos mais recentes sobre festas, por outro lado, enfatizam que “a performance nunca é uma interpretação” ou expressão, mas tem um papel mais ativo, de vez que a cada ocasião o significado é recriado. Os estudiosos tendem agora a destacar a multiplicidade e o conflito de significados de uma dada festa, como as festas religiosas na América do Sul, por exemplo, que para alguns participantes estão associadas ao catolicismo, enquanto para outros são associadas a religiões africanas tradicionais.

<sup>18</sup> Composição: Assis Calixto. Intérprete: Ítalo Calixto, 2010.

O São João, conforme apresentado na canção acima, que se constitui em sinônimo de festa em Arcoverde, cuja apresentação de Coco nesse período é intensa e se caracteriza também por essa recriação de significados, que Peter Burke destaca, o que acaba influenciando na performance da brincadeira. Por isso, Micheliny Verunschik (2000, p.13) ressalta que:

Uma outra característica do Samba de Coco de Arcoverde é o “foguetes de roda”, quando para “descansar” do trupé, em ritmo de quadrilha os dançarinos fazem uma roda, no centro da qual dançam algum casal (ou mais). Depois, um dos dançarinos volta para a roda, cabendo ao que ficou escolher outro companheiro.

Ocorre uma interação entre todos os membros da roda, o que torna a brincadeira divertida, pois para seu acontecimento é necessário haver disposição de todas as pessoas para brincar, não ficando ninguém estático. Neste aspecto, o gingado e simpatia da pessoa que está no centro da roda, característica de uma quadrilha são importantes para que na hora de seu convite, o seu provável parceiro sintam-se entusiasmado e à vontade para ter um bom desempenho nas pisadas.

O São João na praça da bandeira era o coroamento de uma bem-sucedida campanha junina, em que a Caravana visitava bairro por bairro durante as semanas que precediam a festa oficial. Na praça da bandeira, o brinquedo prosseguia animado, com os dançarinos e músicos realizando suas performances. Uma prática comum era a realização de “desafios”, concursos para definir quem era o melhor pisador de Coco. O desafio era realizado em cima dos palcos improvisados nas carrocerias de caminhões e os dançarinos se apresentavam aos pares. Ao final de cada performance, um desafiante era eliminado e assim prosseguia até restarem apenas dois pisadores, dos quais um campeão. Esses desafios (bem diferentes dos desafios feitos pelos emboladores, pois nesta situação eram entre os coquistas que dançavam) consistiam em um dos pontos altos da festa, onde o público tinha grande envolvimento e participação. Para relembrar este momento de esplendor do Samba de Coco arcoverdense, o grupo Coco Raízes de Arcoverde produziu a seguinte canção:

A caravana não morreu<sup>19</sup>,  
Não morreu, nem morrerá!

Este refrão foi ideia

---

<sup>19</sup> A caravana não morreu foi retirado do CD do grupo Coco Raízes Arcoverde, lançado em 2010 com o apoio da Funarte.

Lá na rádio "cardeá".  
Cuidado com Reginaldo,  
O locutor do lugar.

A caravana não morreu,  
Não morreu, nem morrerá!

Foi lá na praça da bandeira, é ponto de atração. A caravana chegando  
fazendo apresentação. Fazendo apresentação, a caravana chegando. Na  
praça da bandeira ponto de atração.

A caravana não morreu,  
Não morreu, nem morrerá!

Começou com Ivo Lopes  
Nesta cidade natá.  
Cantou em todos os bairros  
Muito samba popular.

A caravana não morreu,  
Não morreu, nem morrerá!

Foi lá na praça da bandeira, é ponto de atração. A caravana chegando  
fazendo apresentação. Fazendo apresentação, a caravana chegando. Na  
praça da bandeira é ponto de atração.

A caravana não morreu,  
Não morreu, nem morrerá!

Depois do mestre partir  
Para nunca mais voltar  
Deixando seu repertório  
Pra a gente continuar.

A caravana não morreu,  
Não morreu, nem morrerá!

Foi lá na praça da bandeira, é ponto de atração. A caravana chegando  
fazendo apresentação. Fazendo apresentação, a caravana chegando. Na  
praça da bandeira é ponto de atração.

A caravana não morreu,  
Não morreu, nem morrerá!

Gonzaga, rei do baião!  
Também foi se encontrar  
Com o famoso Ivo Lopes  
Atenção de Deus ganhar!

A caravana não morreu,  
Não morreu, nem morrerá!

Foi lá na praça da bandeira, é ponto de atração. A caravana chegando fazendo apresentação. Fazendo apresentação, a caravana chegando. Na praça da bandeira é ponto de atração.

Essa canção, do CD intitulado “A Caravana não Morreu”, proporciona ao ouvinte rememorar aspectos da história de Arcoverde-PE, ao citar Reginaldo Silva que era um famoso locutor da rádio local, que contribuiu na divulgação do trabalho da Caravana do Coco de Arcoverde. Sendo assim, percebe-se na letra da canção a secularização de espaços, sujeitos e acontecimentos que estão ligados através dos laços de parentesco aos agentes difusores desta matéria e forma de expressão artístico-cultural, que possuem um sentimento de pertença a uma época em que o Coco despontava para o sucesso, na década de 1970.

As transformações em relação aos locais de apresentações, as indumentárias e a própria performance dos grupos de Coco evidenciam-se na fala da mestra, Severina Lopes<sup>20</sup> (Figura 2), quando foi mostrado fotografias de apresentações em um sítio e perguntado a ela sobre sua preferência por participar da brincadeira na zona rural ou em palcos para um grande público, na zona urbana:

Olhe no sítio é coisa muito boa porque a gente também fica à vontade, mas no palco a gente fica muito empolgada, a gente se empolga demais, acho que a gente se amostra demais entendeu... Mas eu gosto em todo o canto, tanto faz no palco, no chão como no sítio. Todo mundo recebe a gente bem aqui, a gente tava mexendo a comida aí, muito bem. Muito feliz, eu acho bonito, as mulheres assim, era tudo de chapéu, mas agora tamo mudando no lugar do chapéu, a gente tá colocando agora a diadema com a rosa, também faz parte da cultura né, a rosa faz parte da cultura.

---

<sup>20</sup> Severina Lopes, 2014, em entrevista cedida, Arcoverde.



**Figura 2: Severina Lopes, foto: Reginaldo Vilela.**

Este fenômeno transformador é que possibilita a vitalidade desta brincadeira, pois se as suas apresentações ficassem restritas as pequenas populações rurais, que na segunda metade do século XX caíram drasticamente, o Coco iria ter seu conhecimento reduzido a uma pequena parcela de habitantes, o que poderia contribuir para seu progressivo declínio, pois essas populações camponesas também estão nas sociedades contemporâneas envolvidas com os valores culturais urbanos. A senhora Severina Lopes expressa bem esse sentimento, ao esclarecer sua intensa empolgação quando se faz presente em um palco diante de um grande público. Por isso, é preciso romper com o preconceito de que cultura popular não pode acontecer em um espaço de grandes proporções e com equipamentos tecnológicos de última geração. Tendo-se que ficar congelado no passado de condições materiais adversas em relação ao que é apresentado pelas sociedades pós-modernas.

Percebeu-se ao longo da pesquisa, que algumas características precisam ser preservadas por terem identidades históricas com o seu fazer cultural, por exemplo, a constituição das rodas de Coco, as batidas dos pés no solo e a poesia presente nas canções, que são puxadas por meio da criatividade dos coquistas. Mas, como foi destacada pela mestra do Samba de Coco de Arcoverde-PE, a troca do chapéu pela diadema com a rosa não pode representar sua deturpação, pois o acontecimento da brincadeira está inserido em contextos e ambientes históricos distintos. A inserção destes novos objetos materiais precisa ser compreendida como efeito do lugar social, em que ocorre a brincadeira na contemporaneidade, pois, em decorrência de novas expectativas, valores e demandas culturais que são criadas pelo público, faz-se necessário a ocorrência de pequenas mudanças para que possa atender ao consumo dos expectadores, que no Samba de Coco precisam externar e contagiar todos a sua volta com alegria e entusiasmo.



Os protagonistas da brincadeira do Coco tomam para si a responsabilidade pela sua reprodução, pois eles estão conscientes de suas contribuições para a revitalização de diversas práticas que influenciam na sua expansão e assimilação por sujeitos que apresentam uma demanda de consumo em consonância com a sociedade contemporânea. Neste aspecto, a mestra Severina Lopes da Silva<sup>21</sup>, quando indagada sobre as mudanças que Coco sofreu em relação às formas de pisada, ela destaca:

“A pisada antiga é essa que nós dança com o pé bem batido firme, maciço entendeu... Antigamente era assim, o pé batia mermo, era Samba de Coco, agora hoje eu vejo muitos passos diferentes, que até minha filha pegou vários passos diferentes, eu sempre bato com ela, mas ela só quer assim. Mas, o Coco tá muito diferente do que era do meu tempo. Ah! Se meu tempo voltasse... Mas, tá ótimo o Coco pra gente, o povo, como o povo de Arcoverde e de fora gosta eu acho que se a gente bater numa lata, cruzar o pé pra lá e pra cá o pessoal acha que é bonito e é bom porque o povo gosta dos Coco não só meu, o povo gosta de Arcoverde por onde nós anda.”

Percebe-se na fala da Dona Severina dois aspectos relevantes, primeiro o sentimento de nostalgia com relação ao seu tempo de juventude, em que o Coco apresentava uma característica peculiar na pisada ao bater de maneira forte no chão para produzir o som que proporcionava o ritmo da brincadeira. O segundo refere-se, à sua adaptação e consentimento em relação às mudanças presentes no Samba de Coco atualmente, pois ela destaca a alegria do público como um fator central para manter-se também alegre com as suas práticas mesmo passando por essas mudanças. Um terceiro aspecto, que se pode destacar nesta fala é o desejo da filha de incorporar novos passos na brincadeira, que resultará em determinadas transformações em suas práticas. Entretanto, a mestre Severina Lopes terá que consentir com tais mudanças, para isso é imprescindível o apoio dos membros do grupo e principalmente do público que comparece em suas apresentações.

As pisadas do Coco arcoverdense foram ganhando destaque, principalmente com Lula Calixto (1942-1999) que introduziu um tamanco de madeira como um instrumento da brincadeira, Assis Calixto<sup>22</sup> seu irmão relatou que:

“Ele fez esse tamanco para fazer apresentação nas escolas. Ele disse vou fazer um negócio, um instrumento para fazer zuada maior no pé, aí foi quando ele inventou o tamanco e eu tou dando continuidade. O tamanco é o quinto instrumento do grupo, que são triângulo, pandeiro, ganzá, surdo e o tamanco que dá uma pisada instrumental.”

<sup>21</sup> Severina Lopes, 2014, em entrevista cedida, Arcoverde.

<sup>22</sup> Assis Calixto, 2012 em entrevista cedida, Arcoverde.



**Figura 3: Tamanco do trupé do grupo Coco Raízes de Arcoverde (Foto: Roberta Guimarães), 2010.**

Essa invenção de Lula Calixto, hoje se apresenta como parte de todos os grupos de Samba de Coco de Arcoverde-PE, representa a criatividade de um homem simples, que sobrevivia materialmente do comércio ambulante, vendendo cocada, caqueira e fazendo Cocos para garantir sua diversão e das pessoas ao seu redor. A fala de seu irmão esclarece a necessidade que existia na época em introduzir algo novo, que pudesse estimular a sensibilidade das pessoas para o som, que era produzido pelo tamanco, essa invenção resultou em um grande sucesso, pois as pisadas como foi relatado pela Mestra Severina Lopes produzia efeitos ímpares no público que acompanhava as apresentações.

O tamanco de madeira é representativo por ser um instrumento diferencial que causa distintos impactos nas pessoas que ouvem as batidas e observam o calçado, que a priori apresenta-se como algo que causa certo estranhamento nas pessoas que são de outros ambientes culturais, mas ao mesmo tempo constrói-se uma identificação entre os sons que são produzidos e o público, que toma como referência de sua produção cultural esta construção sonora.

Neste contexto, a obra “Invenção do Cotidiano”, de Michel de Certeau proporciona uma enorme contribuição ao compreender o homem ordinário como um sujeito capaz de manipular e alterar a ordem social em que ele está inserido por meio das táticas. A carência de instrumentos sofisticados que produzem sons estrondosos não se tornou um limite de atuação desses indivíduos, que apelaram para a inventividade de recursos que pudessem suprir esta necessidade artística. Por isso é necessário perceber, as práticas do Coco em momentos distintos de sua história, pois são elas que permitirão se estudar as representações, a prática neste sentido está ligada com a materialização da brincadeira que é representada por um conjunto de simbolismos, sentidos e significados produzidos como resultado da atividade material. Ivo Lopes, por

exemplo, começou a promover o Samba de Coco em Arcoverde no bairro do cruzeiro, primeiro local onde morou com sua família. Chegou a frequentar também a sala dos Galegos (casas cujos proprietários abriam para a brincadeira, ou palhoças construídas com essa finalidade), mas seu quartel-general definitivo foi mesmo o bairro de São Miguel, na Avenida Pinto Campos. Sua sala foi frequentada por uma quantidade de pessoas nunca vista em outras salas, mas só funcionava durante o período junino, ocasionalmente, Ivo abria sua casa para almoços ou jantares embalados pelo Coco. A caravana de Ivo era também convidada para animar festas particulares.

Dava-se pouca importância ao dinheiro, à remuneração. O lucro, segundo eles, era tão somente o prazer de estar ali, de ser conhecido e aclamado pelo público, engrandecendo uma festa que era de todos. Mas, esta atitude dos coquistas dos anos de 1970 não justifica o discurso reproduzido na contemporaneidade de que, os cantadores e dançadores de Coco não devem ser remunerados, pois, o ganho financeiro com a produção da brincadeira pode levar a sua perda de originalidade e autenticidade. Segundo Eric Hobsbawm (1989, p.214):

Tal entretenimento é proporcionado por empresários exclusivamente com o fito de lucro. Felizmente o Jazz se desenvolveu, inicialmente, como música de pessoas muito pobres, das quais não se esperava obter milhões de dólares muito facilmente. Como ocorre com outras artes de pessoas pobres, portanto, ele foi deixado por muito tempo dentro de um tipo de empresa particular, primitiva, de pequena escala ou antiga, ou então ficou à margem dos grandes empreendimentos. Na verdade o entretenimento comercial dos pobres surgiu, em grande medida, a partir da indústria que proporcionava momentos de relaxamento, os bares.

O apelo midiático e comercial em torno do Samba de Coco é recente, pois nos seus primórdios, a exemplo, do Jazz, a brincadeira estava ligada exclusivamente a grupos sociais desfavorecidos economicamente, eram pessoas que para sobreviver dependiam da venda de sua força de trabalho à latifundiários e construtoras de imóveis na zona urbana. Tinham-se também, aqueles sujeitos que trabalhavam como camelôs para garantir o sustento da família. As salas de Coco como ficaram conhecidas em Arcoverde-PE e não os bares se constituíram em grandes locais de sociabilidades, onde além da formação de grandes coquistas, foram firmados também vários casamentos e amizades.

### CAPÍTULO 3

## PATRIMÔNIO CULTURAL DE ARCOVERDE-PE: AS INTER-RELAÇÕES ENTRE MATERIALIDADE E IMATERIALIDADE DO SAMBA DE COCO

### 3.1 Interpretando a cultura material do Samba de Coco

Os objetos materiais possuem um significado social imaterial, e nesse sentido sua significação se dá na relação que se estabelece com esses objetos no cotidiano dos habitantes da cidade nos dias de hoje. Faz-se necessário questionar os brincantes do Coco sobre suas percepções da cultura material, que esta manifestação cultural produz para, a partir daí poder refletir sobre os significados atrelados aos objetos.

Entende-se por cultura<sup>23</sup> todas as ações por meio das quais os povos expressam suas “formas de criar, fazer e viver.” A cultura engloba tanto a linguagem com que as pessoas se comunicam, contam suas histórias, fazem seus poemas, quanto a forma como constroem suas casas, preparam seus alimentos, rezam, fazem festas. Enfim, suas crenças, suas visões de mundo, seus saberes e fazeres. Trata-se, portanto, de um processo dinâmico de transmissão, de geração a geração, de práticas, sentidos e valores, que se criam e recriam (ou são criados e recriados) no presente, na busca de soluções para os pequenos e grandes problemas que cada sociedade ou indivíduo enfrentam ao longo da existência.

As pessoas fazem parte de diferentes grupos sociais, cujo alcance pode ou não ser local: o grupo da igreja, o grupo de fundadores da cidade, o grupo dos comerciantes, o grupo das mulheres, o grupo dos seringueiros, entre outros. Assim, durante sua vida, as pessoas constroem suas identidades ao se relacionarem umas com as outras em diferentes contextos e situações. A identidade de uma pessoa é formada com base em muitos fatores: sua história de vida, a história de sua família, o lugar de onde veio e onde mora, o jeito como cria seus filhos, fala e se expressa, enfim, tudo aquilo que a torna única e diferente das demais.

Seria fundamental pensar quais as identidades culturais que se estabelecem nestes espaços, em um processo histórico, dinâmico, relacional e contextual a partir de diferentes identidades constituídas sobre o mesmo espaço: em que essas diferentes leituras sobre o mesmo

---

<sup>23</sup> Constituição Federal de 1988, art. 216.

bem cultural podem nos ajudar a entender, num contexto mais amplo, seu significado relacional na busca de um conceito que objetiva abarcar a totalidade de seu significado social.

Nas palavras de Maria Cecília Londres Fonseca, o patrimônio histórico-cultural é uma forma de comunicação social:

O universo dos patrimônios históricos e artísticos nacionais se caracteriza pela heterogeneidade dos bens que o integram, maior ou menor conforme a concepção de patrimônio e de cultura que se adote: igrejas, palácios, fortes, chafarizes, pontes, esculturas, pinturas, vestígios arqueológicos, paisagens, produções do chamado artesanato, coleções etnográficas, equipamentos industriais, para não falar do que a Unesco denomina de patrimônio não-físico ou imaterial – lendas, cantos, festas populares, e, mais recentemente, fazeres e saberes os mais diversos (FONSECA, 2009, p. 71).

Os objetos materiais só existem e tomam lugar concreto no mundo a partir de seu uso e significado simbólico. O contexto é que determina o significado dos objetos, e se não forem contextualizados, a cultura material pode gerar interpretações errôneas sobre o uso dos objetos que destoam da utilização corriqueira de determinado objeto por uma comunidade em questão. Em um artigo intitulado “A magia dos objetos: museus, memória e história”, José Reginaldo Santos Gonçalves reflete sobre o que considera ser uma marginalização dos estudos sobre a cultura material na antropologia moderna. Segundo o autor, os objetos materiais são entendidos meramente como suportes “de relações sociais ou suportes materiais de relações simbólicas” (GONÇALVES, 2009, p. 66).



**Figura 4: Oficina de confecção de instrumentos, foto: Reginaldo Vilela, 2014.**



**Figura 5: tamanco de madeira confeccionado pelos integrantes do grupo, foto: Reginaldo Vilela, 2014.**

A materialidade dos instrumentos do Samba de Coco expressa nas imagens acima não é sinônima de perenidade ou eternidade. É representativa de uma opção pelo reconhecimento público, registro, guarda e exposição, atendendo a critérios referentes a algum desejo

representativo de memórias de uma coletividade, num determinado tempo histórico, inclusive dentro de instâncias político-administrativas. O dizer folclorista tenta uma remissão à unicidade, a um guardar para não se perder o autêntico, pretensamente imutável, representação da verdade de formas de expressão, como o Coco, que não se quer perder, sob pena de desaparecer um idealizado referencial de origem da própria expressão, contida na nação brasileira.

O tamanco de madeira foi criado por Lula Calixto. Pois, quando ele ia demonstrar o Coco para as pessoas, o som do sapato no chão era fraco, segundo afirma Assis. Assim, percebe-se que a cultura material se revela indissociável da cultura imaterial, ambos estão em constante relação, os objetos materiais não somente refletem a cultura, mas também são constitutivos desta, pois, influenciam fortemente sua manutenção e transformação.

O próprio Coco, que denomina esta manifestação cultural transmite uma utilização material. O coco é um fruto gerado por uma planta a que se atribui origem sul-asiática, indiana ou africana, com característica de palmeira. Esse fruto pode ter sua polpa considerada, numa visão bem particular, uma grande amêndoa. Consumido verde, oferece água saborosa, refrescante ou uma polpa gelatinosa, por muitos chamada lama ou laminha. Amadurecido, o fruto se oferece como importante ingrediente para a culinária, ao ser liquidificado, depois de ralada a polpa madura e extraído o caldo com água quente, espremido e transformado no chamado leite de coco. Ralada, a polpa madura também se presta como matéria-prima para doces mais ou menos elaborados, como o quindim e a cocada. A casca, dura, transformada, é tratada como suporte para alimentos ou como arte: aparece como artesanato, como adorno ou em semijóias, emoldurada por prata ou como moldura de materiais menos valorizados. A palha, entremeios, cipós e talos da planta, além do próprio fruto das palmeiras, desidratado, chamado seco, também são usados em utilitários, que podem compor a decoração de ambientes menos convencionais: luminárias, cobertas para alimentos, flores ornamentais, grupos estofados.

Que relação se pode estabelecer entre o fruto e seus derivados, tratando como derivada do fruto também a brincadeira do Coco? O fruto está presente principalmente no litoral do Nordeste, mas é plantado no agreste em pequena escala. É produzido e comercializado, de modo geral, em toda a região. Presta-se, atualmente, como matéria-prima, à fabricação de muitos produtos, ou seja, garante o sustento de muitos criadores de bens materiais. Esse mesmo fruto povoa o imaginário das populações nordestinas, ocupando um espaço que extrapola o lugar da produção material.



**Figura 6: Luminária cuja base é o coco seco. Acervo, Revista de Pernambuco, v. 22, no 2, p. 165-180, jul/dez 2009 - pág. 175.**

O relato de um espaço visitado, no dizer de Michel de Certeau, é a narração de um lugar praticado, que oferece possibilidades de criação e de relação com o presente. Os bens materiais produzidos pelos artistas do Coco são uma relação com o lugar social onde se encontram, são uma forma de garantir sobrevivência num universo cujo mercado tende a valorizar o que é considerado local e regional, numa definição de fronteiras de identidades, nem sempre necessária às relações humanas, configurando-se como importante meio de sobrevivência financeira. Práticas culturais, evidenciadas nas festas, como os Sambas de Coco, também o são, mas suas representações vão além disso, pois parecem ser variantes de memórias e rituais.

Do ponto de vista da memória, vemos a manifestação do Coco como uma das partes de um quadro social e cultural específico, nos quais os sujeitos a ela vinculados constroem e reconstróem lembranças. No interior desse quadro, a memória é um acontecimento em movimento [...]. [...] compreendemos o Coco, enquanto manifestação da memória de pessoas que, situadas em um contexto cultural específico, criam e fomentam múltiplos sentidos e significados para a comunidade. (SOBRINHO, 2006, p. 82-83).

Considerada a memória nesta perspectiva, cumpre analisar a festa como ritual. Qualificá-la como ritual ajudará a percebê-la como o lugar de lembrança e de esquecimento: como lugar de escolhas e espaço de convivência, onde o encontro da comunidade acontece, dando lugar à alegria, que parece ser mais do que o dançar ou cantar: é uma celebração à própria existência. Os bens materiais produzidos pelos artistas do Coco são uma relação com o lugar social onde se encontram, são uma forma de garantir sobrevivência num universo cujo mercado tende a valorizar o que é considerado local e regional, numa definição de fronteiras de identidades, nem sempre necessária às relações humanas, configurando-se como importante meio de sobrevivência financeira. Práticas culturais, evidenciadas nas festas, como o Samba de



Coco, também o são, mas suas representações vão além disso, pois parecem ser variantes de memórias e rituais.



**Figura 7: Coco Raízes de Arcoverde, apresentação no Alto do Cruzeiro. Foto: Reginaldo Vilela, 2016.**

O Samba de Coco também apresenta lugares, que são considerados de memória. Seja por ter uma ligação com a origem da brincadeira nos seus primórdios ou por apresentar um ambiente aconchegante, com certa rusticidade e uma paisagem natural. Na imagem acima é retratada uma apresentação do grupo Coco Raízes de Arcoverde, no Alto do Cruzeiro. Atualmente, este grupo luta para manter sua sede nesse local elevado da cidade arcoverdense. Pois, estão atravessando problemas financeiros pela falta de shows. Para o diretor de Cultura Vinícius Carvalho, "o polo no Alto do Cruzeiro vinha sofrendo um processo de descaracterização, abrindo espaço para outros gêneros não identificados com a proposta do território". Vinícius conta ainda que "foi partir do diálogo com os grupos que identificamos a necessidade de retomarmos as tradições e, possibilitar essas trocas com a música



contemporânea, trazendo artistas pernambucanos de projeção nacional para potencializar o que já existe".

No Alto do Cruzeiro, o Samba de Coco apresenta características que remetem a uma tensão entre permanências e transformações. Pode-se considerar o Samba de Coco da região, como o Coco de roda, conforme as observações de Rosa Sobrinho. Nas letras de canções, a poesia não segue os padrões identificados em estudos consultados sobre o Coco (AYALA, 2000, p. 21-40; ROSA SOBRINHO, 2006, p.166-182). Na produção textual, a métrica é livre e imprevisível, embora preparada sem improviso, com ampla variação na temática e na forma das letras. Criação e repetição andam juntas, de modo que a prática da recriação é uma constante no processo de reelaboração das letras, que podem ser alteradas durante as apresentações, que não têm muita rigidez, quanto aos textos cantados.

Pierre Nora observa que vivemos a aceleração da história, que produz, cada vez mais rapidamente, um passado morto, a percepção geral de algo desaparecido (1993, p. 7). Para o autor, a mundialização, a democratização, a massificação, a midiaticização causou o desmoronamento da memória: o fim das sociedades-memória, que asseguravam a conservação e transmissão de valores; o fim das ideologias-memória, que garantiam a passagem regular do passado para o futuro ou indicavam o que se deveria reter do passado para preparar este futuro (idem, p. 8). Os lugares de memória nascem e vivem, portanto, do sentimento de que não há memória espontânea, de que é preciso criar arquivos: "Se o que defendem não estivesse ameaçado, não se teria a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que envolvem, eles seriam inúteis."

Na concepção do autor, lugares de memória têm necessariamente três sentidos: material, funcional e simbólico, em graus diversos. Cita como exemplo a noção de geração, que seria material, por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, ao garantir ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; e simbólica, em que um acontecimento ou experiência vividos por um pequeno número caracteriza uma maioria que dele não participou. A partir do que reivindicam ser sua memória, os diferentes grupos sociais do lugar elegem seus representantes simbólicos e assim atribuem um valor histórico ao que denominam de patrimônio. Preservar pode significar usar e aproveitar o uso para gerar novas formas de uso, como fazem muitos grupos sociais, que se utilizam da própria história como elemento de manutenção, reprodução e transformação de valores necessários para uma coletividade. Tempo, espaço, pensamentos e relações sociais possibilitam variáveis imprevisíveis para práticas

coletivas cujo nome é um só ou traz uma palavra como elemento comum em suas variáveis formas de apresentação.

### 3.2. Vida como cultura, arte e patrimônio, em Arcoverde-PE

Em linhas gerais, o Samba de Coco é uma manifestação coreográfica e musical que tem como característica básica o sapateado, ou *trupe*, e a organização do grupo em roda.



**Figura 8- Apresentação do grupo Coco Raízes de Arcoverde, Reginaldo Vilela, 2017.**

A figura 8 é do grupo Coco Raízes de Arcoverde, que se tornou uma constante na contemporaneidade, pois passou a ser comum à apresentação de grupos de Coco em grandes palcos com telões, uma estrutura de som e de ordenação estética e coreográfica que certamente suplantou a brincadeira em nível rural, comunitário para torna-se esse evento-espetáculo. Existe um contraste entre essas duas figuras apresentadas? As interpretações elaboradas dessas imagens são variáveis no tempo e no espaço, mas cabe destacar que esse contraste existente busca suporte no discurso que atribui o conceito de tradicional a imagem das irmãs Lopes e de moderno ao grupo Coco Raízes de Arcoverde da figura 8. Segundo Jacques Le Goff (2012, p. 173):

O combate entre 'antigo' e 'moderno' será menos o combate entre o passado e o presente, a tradição e a novidade do que o contraste entre duas formas de progresso: o do eterno retorno, circular, que põe a Antiguidade nos píncaros e o progresso por evolução retilínea, linear, que privilegia o que se desvia da antiguidade.

Essa compressão de Le Goff entre antigo e moderno permite constatar na sociedade arcoverdense, esse conflito entre pessoas que defendem a posição de um Samba de Coco conservador que preserve suas características mais antigas, que segundo seus discursos lhe confere autenticidade e originalidade ao manter-se imune as mudanças proporcionadas por uma sociedade global consumista. Isso se constitui como destacou o pensador francês um caráter progressista de um retorno cíclico ao antigo, que resultaria em um estado de perfeição da produção artístico-cultural. Mas, apresentam-se também aqueles indivíduos que privilegiam mudanças radicais na estrutura da brincadeira, a fim de adaptarem-se as circunstâncias socioculturais da sociedade pós-moderna. Esse conflito culmina em certos desdobramentos de ordem político-cultural na maneira como os Cocos passaram a ser produzidos e vivenciados nos eventos festivos da cidade, pois as pessoas que são responsáveis pelo gerenciamento dos grupos, irão adotar posturas que possa possibilitar a expansão da brincadeira para um maior público, sufocando a autonomia de criação dos coquistas.

É evidente, que não se pode ser genérico neste aspecto e afirmar a submissão total de um modelo antigo de fazer a brincadeira acontecer em relação a esse Samba de Coco da pós-modernidade. Pois, essas transformações e adaptações a outros ambientes é uma necessidade própria para a sua manutenção enquanto atividade festiva, que precisa está no processo de negociação constante a fim de proteger os aspectos tradicionais e manter-se com uma dinamicidade no seu fazer cultural.

Essas mudanças são inerentes às produções culturais do homem, pois as culturas não se constituem em realidades estáticas. Elas estão sempre em movimento. Modificam-se ao evoluírem em alguns aspectos ou regridem em outros ao longo do tempo. Por isso, é preciso questionar a concepção linear de evolução apenas para progresso, que inibe a existência de regressão a estágios anteriores. São esses sentidos que permitem verificar a diferenciação de cultura entre os diversos grupos humanos. Tal diferenciação resulta de processos internos ou externos, uns e outros atuando de maneira diversa sobre o fenômeno cultural. Entre os processos internos, encontram-se as inovações, traduzidas em descobertas e invenções, que, às vezes, surgem em determinado grupo e depois se transmite a outros grupos, não raro sofrendo modificações ao serem aceitas pela nova sociedade. Os processos externos explicam-se pela difusão de um elemento cultural de uma sociedade a outra.

O Samba de Coco, como uma matéria de expressão artístico-cultural, não pertence exclusivamente ao seu lugar de origem, pois, as pessoas responsáveis pelo seu fazer cultural

expandiram as suas fronteiras de atuação. É ingenuidade pensar Arcoverde-PE ou alguma cidade do estado de Pernambuco como redutos exclusivos de ocorrência desta brincadeira. Essa circularidade de sua produção colabora para sua renovação, uma vez que, os sujeitos sociais desenvolvem a sua maneira apropriações diversas. Por isso, o Samba de Coco apresenta uma multiplicidade de manifestações de acordo com o seu ambiente de ocorrência, tem-se, por exemplo, o coco-de-praia, coco-de-roda, coco-de-furar, coco-de-embolada, coco-de-rebate, coco-de-história e demais tipos que, referem-se ao seu lugar de realização, cuja abrangência de características não irão permitir abordar todos os seus gêneros.

Esse cenário de busca incessante para apresentar sua criação cultural a outras pessoas, que não estão inseridas no seu contexto de incidência faz parte do cotidiano dos coquistas arcoverdenses. Por isso, os grupos de Coco da cidade exigem cada vez mais do poder público municipal, recursos financeiros para custear viagens em apresentações realizadas em diferentes localidades. Por exemplo, o grupo Samba de Coco Raízes de Arcoverde já viajou para Bélgica, França, Itália, além de várias outras cidades brasileiras, as viagens internacionais foram possíveis por uma seleção no projeto Rumos da Música, do Itaú Cultural, que dá espaço para a produção contemporânea de arte e cultura do Brasil.

Esse trabalho contribui para a atualização das práticas culturais dos coquistas, que não se acomodam em ficarem restritos a uma unicidade de atuação, eles sentem a necessidade de contagiar e serem contagiados pelo compartilhamento de experiências culturais com um público múltiplo e distinto de seus lugares de origem. Nesse sentido, o conceito de pertencimento toma outro viés, pois mesmo, esses sujeitos não caindo no esquecimento de seus lugares de pertença a uma comunidade comum, que sofreu uma fragmentação com o processo de globalização, constroem através de suas andanças relações de afeto com um público diferente daquela sua coletividade de origem. Segundo Eric Hobsbawm (1989, p. 212):

A cidade tende a separar o artista do cidadão e a transformar a maior parte da produção artística em “entretenimento”, uma necessidade especial, suprida por especialistas. Além disso, as necessidades urbanas de entretenimento, por serem mais especializadas, são muito maiores do que as do campo.

Esse autor percebeu a expansão da produção cultural, no caso particular do Jazz ligado exclusivamente ao lucro financeiro, que passou a exercer certas imposições nas performances artísticas ao tornarem-se produtos de consumo de uma massa da sociedade. No caso do Samba de Coco, percebe-se que sua expansão acontece também pela necessidade dos coquistas angariar recursos financeiros, que serão utilizados para manter e melhorar a qualidade dos

instrumentos materiais que o grupo necessita em suas apresentações e ajudar na sobrevivência familiar desses indivíduos. O fato de eles possuírem o título de artistas os impulsiona a buscarem novos espaços em que poderão apresentar sua manifestação artístico-cultural. Para isso, eles renegociam os modelos de performances que são específicos de um tempo e espaço frente aos novos critérios de práticas e representações necessários para a sua inclusão em ambientes distintos do contexto original.

Um indivíduo cosmopolita é alguém que considera o mundo como a sua pátria ou uma pessoa que viaja muito e se adapta facilmente a diferentes culturas e modos de vida. De igual forma, alguém cosmopolita é alguém que sofreu a influência de uma cultura que não é a sua cultura de origem. Este conceito refere-se, a superação das fronteiras geográficas, que delimitam o estabelecimento de um determinado grupo humano a seu território originário.

O cosmopolitismo cultural também se constitui em um fator, que impulsiona a mobilidade dos grupos de Samba de Coco, pois o objetivo dos coquistas não se reduz simplesmente em política econômica. As conexões culturais, que ocorre no encontro entre os puxadores de Coco, os que dançam e tocam instrumentos com um público diverso ao contexto de emergência da brincadeira, que observa atentamente a apresentação de maneira que, não considera sua produção cultural nem superior inferior a que está sendo apresentada para si, demonstra a possibilidade de desenvolver-se um contato harmonioso e enriquecedor entre essas distintas sociedades que se cruzaram. É a partir deste cenário que se apresenta um pluralismo cultural de respeito às diversas de práticas culturais existentes. Para superar os estereótipos e o desrespeito de que são vítimas os coquistas é necessário continuar neste caminho de divulgação, assimilação e trocas culturais. Pois, a partir do momento que, as pessoas conhecerem o Samba de Coco com toda a sua vitalidade e difusão que possui, certamente reconhecerão nele o valor de patrimônio cultural imaterial da sociedade brasileira.

### **3.3 Festival Lula Calixto: entre desejos, arte e realizações**

A partir de 2005 começou a ser realizado no Alto do Cruzeiro em Arcoverde-PE, o Festival Lula Calixto<sup>24</sup>. Ocorre durante o mês de agosto e tem levado para o público de diferentes idades e interesses as ações educativas que visam proteger a manifestação cultural, por meio da inserção de jovens como aprendizes nos grupos de Samba de Coco da cidade, além

---

<sup>24</sup> Promovido com o apoio do Funcultura, Fundarpe, Secretaria de Cultura e Governo do Estado de Pernambuco.

de fortalecer o sentimento de pertencimento da tradição popular como uma ferramenta de autoestima do povo e de geração de renda. Para atingir esse objetivo são promovidas palestras, oficinas cujas temáticas enfatizam as produções culturais afro-indígenas, aulas de dança e de música ministradas pelos próprios mestres de Coco da cidade.

A presença da música, nas oficinas, nas primeiras edições do Festival Lula Calixto, foi uma constante: a gestão era orientada pela possível ação educativa através de uma leitura de mundo, veiculada por espetáculos musicais.

O brincante aqui é produtor e articulador da expressão artística que chama brincadeira, mas existe o chamado produtor que empresaria, grava e distribui canções, ou publiciza o trabalho do artista ao qual dedica atendimento, além de articular apresentações para os grupos: é produtor e gestor, neste caso não considerado como público, mas indivíduo importante nas relações estabelecidas entre a brincadeira na comunidade e suas apresentações públicas, fora da comunidade. As entidades representativas dos segmentos artísticos, por categoria ou área de produção, integram o ciclo de pessoas que têm como função defender os interesses dos artistas, mas ainda há muitos casos em que a preocupação com os espaços de poder, muitas vezes mobilizados em favor de plataformas partidárias e eleitorais, desviam o foco de atenção que deveria ser prioritário nas ações de tais organismos, em benefício das categorias representadas.

O palco é representado pelo Festival Lula Calixto, evento tido como o mais autêntico por ser um momento organizado pelos grupos culturais de Samba de Coco, onde se apresentam com o intuito de proteger e promover a cultura da comunidade. No entanto, com o objetivo de potencializar a promoção da cultura, um grupo de jovens implementou mudanças no repertório da festa, alterando, entre outros aspectos, o caráter das atrações, através da crescente abertura para os grupos estilizados, que atraem a atenção de um público maior.



**Figura 9 – Banner do Festival Lula Calixto, Reginaldo Vilela, 2016.**

A divergência de opinião entre os velhos e os jovens de Arcoverde reflete-se na participação da festa. No ano de 2016, a programação com nove atrações foi dividida em dois dias, sendo seis grupos culturais e três bandas estilizadas<sup>25</sup>. No primeiro dia, durante a apresentação dos grupos culturais, entre eles o Coco Raízes de Arcoverde, o público era de cerca de 200 pessoas, a maioria famílias com crianças e idosos, mas que estavam dispersas pelo espaço, não estando muito atentas e envolvidas na apresentação. Havia inclusive carros com aparelhos de som ligados tocando músicas com volume elevado enquanto os grupos culturais se apresentavam, e ninguém se manifestou a respeito. Quando começam as bandas, o público aumentou significativamente, sendo composto na maioria por homens e jovens, chegando ao fim da noite a cerca de 2.000 pessoas, de acordo com os organizadores.

Numa parceria entre a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE, a então Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco – SEC e a Prefeitura de Arcoverde. Na época, o foco do Festival era em música e oficinas. A FUNDARPE era responsável pelas áreas de música e artes cênicas, distribuídas em teatro, dança e circo. A área de formação era responsabilidade da Secretaria de Educação, destinada à atualização ou à diversificação da atividade de professores e professoras atuantes nas redes estadual e municipal de ensino. A partir de 2009, essa restrição de público usuário se flexibilizou, permitindo atendimento aos demais interessados.

A oficina sobre Samba de Coco, no Festival Lula Calixto, em 2009, teve como ministrante Beth de Oxum. O espaço foi uma sala de aula da Universidade Pernambuco- UPE. Da aula assistida, que finalizava o curso, uma síntese foi apresentada. Houve exercícios de percussão, de dança e de escrita. Todos os presentes estavam mobilizados nas atividades propostas pela orientação dada à oficina. Beth não tem formação superior, sempre teve como aptidão o domínio da palavra falada e, no ensino básico, da escrita: “... eu queria fazer jornalismo, quando era jovem. Eu já tinha, eu era boa na fala; na escola, eu fazia as melhores redações. Eu tinha essa identidade”. Nas palavras de Beth de Oxum<sup>26</sup>:

O Samba de Coco é essa vertente mais indígena, mais aqui do interior de Pernambuco. Ele tem mais essa coisa do trupé, como você viu, lá, a gente fazendo o trupé. Então, o Samba de Coco tem uma vertente mais indígena, da zona da mata. E a gente aprendeu a brincar em Olinda, na infância. Eu moro numa cidade em que a cultura popular, literalmente, passa na porta. E a gente

<sup>25</sup> A que se deu forma estética diferente de suas origens históricas, mas ocorrido, sobretudo pelas transformações proporcionadas pelo tempo e espaço histórico.

<sup>26</sup> Beth de Oxum, 2009, em entrevista cedida, Arcoverde.

vê os maracatus, de baque solto, de baque virado, vê os afoxés, vê os frevo. Então, a gente vai aprendendo a brincar naquele universo, mesmo, da comunidade.

É interessante trazer o exemplo da casa de Beth, na tentativa de identificar que políticas culturais não precisam (e não são) viabilizadas apenas pelo Estado. Iniciativas particulares podem gerar atividades de formação cultural que, por meio do ensino e do aprendizado da manifestação, promove cidadania e valores na comunidade em que está inserida, além de contribuir para preservação patrimonial.

Cabe ressaltar que os participantes das oficinas realizadas anualmente, em Arcoverde não são uma “tabula rasa” sobre a qual pode se instituir toda e qualquer referência. O que é proposto, por vezes sem uma efetiva participação do público alvo do projeto, é apropriado e ressignificado pela comunidade, uma vez que esta é detentora de um modo singular através do qual organiza suas experiências. Deste modo, ações que mobilizam os mesmos argumentos para justificar a sua ação- que no caso das políticas realizadas foi o “contexto da comunidade” - ocasionam desdobramentos significativamente diferentes, que foram descritos na segunda parte deste trabalho.

### **3.4 Patrimônio como prática educativa em Arcoverde-PE**

Embora se relacione com educação patrimonial, este estudo não é um trabalho de educação patrimonial, pretende ser um trabalho que reconhece noções de patrimônio e de preservação como recurso e prática educativa. Aqui, é interessante esclarecer sobre o raciocínio que motivou cada capítulo, procurando criar pelo menos interseções entre eles, se não uma reciprocidade entre cada um, já que são complementares, embora tratem de temáticas aparentemente diferentes.

Considerada a produção cultural como patrimônio inalienável de todo cidadão e a educação como base para o desenvolvimento, insere-se a política pública de cultura na perspectiva da preservação do patrimônio cultural, através da formação para a gestão e a produção artística, com aprendizado possível sobre o suporte técnico necessário à produção de espetáculos.

Como prática educativa, a noção de patrimônio constitui-se um elo que vincula ações socioculturais históricas e o processo de formação cidadã. É de se supor que a motivação para a preservação patrimonial tem implícita a conservação de valores que se transmite de uma



geração à outra. Não é à toa que um bem é escolhido por uma comunidade na medida em que ofereça alguma forma de significado simbólico.

A proximidade de um indivíduo a valores históricos que sua comunidade elegeu como importantes ajuda a definir a formação individual que se estende ao seu e a novos grupos humanos, com os quais se relacione, tomando por base uma perspectiva de interculturalidade.

O tratamento público da cultura, no Brasil, se apresenta, desde a década de 1930, no período de instalação do Estado Novo, como uma tarefa reconhecida pelo governo que, entretanto, faz da cultura um apêndice na constituição do Estado nacional: não a reconhece como estruturadora da sociedade. A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN –, em 1936, reflete uma preocupação do Estado com a preservação da memória, através da proteção do patrimônio edificado, da sua tutela e da deflagração do processo de tombamento para proteção de obras diversas, cujo valor histórico pretendia ser consensual e representava, para alguns segmentos da sociedade, a consolidação de uma identidade nacional.

Durante o regime militar pós-64, nos anos 1970, o debate sobre o conceito de bem cultural se amplia, considerando-o como elemento fundamental para o desenvolvimento nacional. É o período de criação da Fundação Nacional Pró-memória, quando Aloísio Magalhães se torna porta-voz da ideia de que não há desenvolvimento se não há reconhecimento dos nossos bens culturais, na perspectiva de que é possível criar riquezas e fixar o homem no seu contexto regional. Aqui, a questão da identidade se mantém como referencial para consolidação da ideia de nacionalidade e como ponto de partida para o desenvolvimento nacional.

As ações de preservação e as práticas educativas se conciliam, mas ainda não estão formuladas enquanto política para a educação, mesmo porque as gestões da cultura e da educação, ainda que fazendo parte do nome de muitas secretarias, em governos municipais e estaduais, efetivamente não se coadunam. A memória, como referência para a identificação de bens patrimoniais, ainda é tema restrito às aulas de história, na formação dos docentes graduandos ou é romanceada, como um ideal mítico, que em pouco ou nada se relaciona com a vida real ou com a contemporaneidade. Precisa ser vista pela sua potencialidade de produzir novos saberes e realidades.

Há que se forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento geral da cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma realidade verdadeiramente funcional. Está claro que o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividade o erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condições de receber mais luz. Tarefa que compete aos governos (ANDRADE, 1981, p. 22).

Recorrer ao discurso de Mário de Andrade serve para demonstrar que não há, aqui, proposição nova, mas o reconhecimento do apoio à educação, através da arte, que extrapola a forma como a disciplina é ministrada no ciclo básico ou no ensino médio: “a atualização da inteligência artística brasileira é mais que isso [beleza], pois a arte é muito mais larga e complexa, tem uma funcionalidade imediata social, é uma profissão e uma força interessada da vida” (FROTA apud ANDRADE, 1981).

A atitude de Lula Calixto, em Arcoverde-PE, tornou-se conhecida na cidade por grande parte da população, pois, esse homem humilde que para sobreviver desenvolvia um comércio ambulante, iniciou por meio de sua sabedoria de artista popular, um trabalho pedagógico de divulgação do Samba de Coco nas escolas da rede pública e particular, levando o conhecimento através de sua alegria aos estudantes. As rodas de Coco que ele formava nas escolas contribuíram para que os jovens compreendessem os significados da brincadeira na prática, por alguém que fazia do Coco sua principal forma de interação social.

Essa preocupação de Lula Calixto em ensinar o Coco as futuras gerações, lhe rendeu bons resultados, reconquistando espaços que haviam sido perdidos com a morte de Ivo Lopes, ele passou a ser convidado para apresentações pequenas, mas significativas, em feiras de ciências nas escolas, em festas de ruas e em apresentações no SESC local. Ele buscou na realidade criar mecanismos de relacionamentos com o patrimônio cultural da cidade através da prática educativa. Em entrevista concedida em 1996, Lula Calixto<sup>27</sup> destacou:

“(...) Já os componente como eu e meus irmão que já vem desenvolvendo, com uma atividade de bairro, que eu já disse, da vila do coqueiro e do bairro São Geraldo chegou a um encontro com o grupo de seu Ivo, que já vinha da avenida com a mesma tradição, a mesma luta pela cultura da dança. E quando se encontrou com nós, podemos assegurar mais o grupo, garantir e dar continuidade. Como até hoje promete continuar, como os outros que já se foram e nós tamos pegando o repertório de cada um e unindo e fazendo e caminhando e seguindo em frente com o movimento. Passando pra algumas pessoas, que hoje nós já temos mais prática de ensinar, que eles ( os mestres

<sup>27</sup> Depoimento concedido a no dia 10/031996, na residência de Luís Calixto, situada no bairro São Geraldo. Disponível na Secretaria Municipal de Cultura de Arcoverde-PE.

antigos), não chegavam ao tempo, não tavam na prática de ensinar alguém. Quem quisesse dançar com eles, entrava na sala e aprendia com determinado tempo. Hoje, nós já temos um modo melhor de ensinar, passar pra qualquer pessoa, pra uma creche, pra um colégio, pra aquelas alunas e alunos que quer aprender, nós já tem mais prática de passar a música e a dança.”

Em primeiro lugar é relevante destacar dessa fala, o encontro que Lula Calixto diz ter ocorrido com Ivo Lopes ao percorrerem os bairros da cidade, cuja junção desses dois mestres contribuiu para fortalecer as atividades culturais da famosa caravana de Ivo Lopes. Em segundo, a prática de ensinar, Lula ressalta que ela não se fazia presente nos antigos mestres, o que constituía em um grande desafio, pois o sujeito que queria aprender a dançar o Coco tinha que procurar um mestre da brincadeira e desenvolver uma atividade de observação e prática constante da dança juntamente com ele. Esta circunstância colaborava para retrair os menos corajosos e estimular aquelas pessoas que eram admiradoras de um determinado coquista.

Nessa conjuntura, a pessoa só aprendia o Coco se realmente fosse apaixonada pela brincadeira. Ora, essa também é uma prática de ensino, que ocorre de maneira direta, pelo contato e compartilhamento de experiências entre o mestre e o aprendiz. A prática educativa a que Lula se refere no depoimento, é referente a uma educação formal, que é sistematizada através de métodos específicos e institucionais de ensino. Nesta atividade, ele foi um dos pioneiros em Arcoverde, pois passou adentrar nos estabelecimentos de ensino para promover a inserção de crianças e adolescentes neste universo da cultura popular, para isso utilizou metodologias próprias de uma prática pedagógica.

O Samba de Coco pode ser vivenciado, na educação básica como um meio artístico-cultural, que busca promover a valorização do patrimônio cultural local. Pois, ele constitui-se em uma brincadeira, que está inserida no cotidiano dos jovens tanto dos bairros da classe média como das periferias de Arcoverde. Ou seja, o fato de sua disseminação se fazer presente nesses dois âmbitos sociais favorece o seu conhecimento pelos estudantes, o que não necessariamente resultará em sua recepção homogênea e harmônica nas escolas. É preciso uma negociação conciliadora com a classe estudantil para que, a sua inclusão do Coco como uma forma de incentivar educação patrimonial não se torne um meio para reforçar estereótipos, intolerâncias e preconceitos.

Mas, na realidade o trabalho com o patrimônio cultural nas escolas ainda se constitui em um desafio, pois o currículo da educação básica não oferece tempo e recursos suficientes para a introdução desta temática, que fica sobre responsabilidade de docentes da área de Artes.

Uma conquista importante ocorreu com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996), que estabeleceu:

O ensino de Arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos. (Art. 26, §2º).

Todavia, os profissionais que atuam nessa área não receberam uma formação específica para sua atuação. São geralmente graduados em História, Geografia e Letras, que tomam para si essa complexa responsabilidade, que na realidade pertence a todos os profissionais da educação, pois, a promoção do desenvolvimento cultural dos discentes, respeitando suas origens étnicas passa pela exigência de um trabalho interdisciplinar, que valorize os conhecimentos prévios dos estudantes. A disciplina de Arte sozinha não será capaz de obter este êxito. É preciso saber também, que espécie de desenvolvimento se está querendo atingir, pois boa parte dos educandos chega às escolas com uma bagagem de experiências culturais vivenciadas em seu ambiente social.

A abertura da escola à cultura de seu território, a escolha de uma grade curricular que valorize a pluralidade e a diversidade cultural local e o intercâmbio da escola com produções e produtores de cultura na sociedade são alguns caminhos para unir educação e cultura. Os desafios, contudo, são muitos e continuam postos, e cabe aos educadores e à sociedade engendrar novas aproximações possíveis.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.  
 Em cofre não se guarda coisa alguma.  
 Em cofre perde-se a coisa à vista.  
 Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la,  
 isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.  
 Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela,  
 isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,  
 isto é, estar por ela ou ser por ela.  
 Por isso, melhor se guarda o voo de um pássaro  
 do que de um pássaro sem voos.  
 Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,  
 por isso se declara e declama um poema:  
 Para guardá-lo:  
 para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:  
 guarde o que quer que guarda um poema:  
 por isso o lance do poema: por guardar-se o que se quer guardar.

**Guardar, poema de Antonio Cícero.**

Guardar é o princípio do cuidar. Guardar e cuidar são a base da preservação. Preservar nem sempre significa manter o cuidado necessário, para funcionamento, ou como referência de memória, especialmente em se tratando das relações que o Estado firma com um bem, neste intuito. Preservar pode significar usar e aproveitar o uso para gerar novas formas de uso, como fazem muitos grupos sociais, que se utilizam da própria história como elemento de manutenção, reprodução e transformação de valores necessários para uma coletividade. Tempo, espaço, pensamentos e relações sociais possibilitam variáveis imprevisíveis para práticas coletivas cujo nome é um só ou traz uma palavra como elemento comum em suas variáveis formas de apresentação.

Samba de Coco é um destes exemplos. Dizer o Coco como manifestação única é reduzi-lo a uma singularidade que não o caracteriza. É pretender unidade, quando o múltiplo é gerado a partir da liberdade de criar e fazer. Não há um saber fazer o Samba de Coco. Não há um Samba de Coco homogêneo. Há Cocos. Como tal, variações no tocar, no cantar, no dançar, no elaborar poemas e no reunir-se para brincar o Coco são parte deste modo de fazer, amalgamado pela multiplicidade de influências, ao longo das memórias acumuladas pelos seus fazedores.

A dificuldade do Estado em dialogar com produtores que se expressam por uma determinada manifestação cultural não se dá apenas por desinteresse na escuta. Ela acontece também porque, imbuídos das posições hierárquicas historicamente assumidas em sociedade, os representantes estatais se colocam para as comunidades, ou são tomados por elas próprias,

como autoridades que têm o domínio dos mecanismos de poder e, no mínimo, a chave dos cofres das fontes de financiamento. Brincantes têm interesses e necessidades. Muitos, carentes de qualquer reconhecimento, se veem reconhecidos no que fazem, por instancias da sociedade que predominam, em termos de identificar os canais que podem atender às suas necessidades, que trazem como prioridade tornar públicas suas práticas, antes restritas à comunidade de origem.

Regra geral, esta não é uma atitude restrita a tais comunidades. O desejo de felicidade é uma característica humana, que se materializa a partir do reconhecimento de suas práticas sociais. Tais práticas, embora se possa pretender que sejam preservadas com características históricas, repetidas por gerações, representam um ideal de tradição, apenas ideal. Por mais que se pretenda manter as características históricas de qualquer forma de expressão, ela estará sempre sujeita à criação humana. Afinal, quem, numa roda de diálogo, não quer expressar suas ideias, contribuindo para as construções dos diversos cotidianos que o ser humano pode construir? Somente os muito, muito tímidos não as expressam. Ou aqueles que aprenderam, um pouco mais, a ouvir o que o outro tem a dizer. Muitos não chegam a ser ouvidos. E, se uma roda de diálogo, em qualquer de suas dimensões, abriga o interesse de ouvir a todos, é certo que nem todas as opiniões predominam e se consolidam.

Neste trabalho, buscou-se fazer predominar uma visão dos processos de produção do Samba de Coco de Arcoverde, não necessariamente do produto. Faço um passeio breve por mitos relacionados aos textos orais ou escritos encontrados nas comunidades. Processos de produção artística, inclusive literária, festejos, prática social, memórias, suas dinâmicas e histórias, são movimentos de saúde. Como diria Severina Lopes, do Samba de Coco das Irmãs Lopes:

mas é porque o Samba de Coco, ele tem um preparo físico. É uma fisioterapia que serve para os ossos. A médica, outro dia, disse assim: – Oh, Fátima, como é que você tá? Eu disse: – tô bem, doutora. – Você dançou ontem. Eu disse: – dancei. [a médica] – Ah, tu tá bem melhor. – Tô. No dia que eu danço Samba de Coco, no outro dia, manheço melhor. Ela disse: – dance, de vez em quando, nem que seja sozinha. Porque é um preparo físico muito bom pra os ossos.

Não houve intenção de armazenar os Cocos, mas de observar parte da relação dinâmica existente entre os brincantes e a brincadeira que reflete seus desejos, necessidades, realizações e potencialidades. Não se pretendeu avaliar a situação atual da brincadeira no Estado de Pernambuco, mas observar como se dá a sua produção, nas relações entre os grupos

pesquisados, o foco se concentrou em suas identificações com o local de produção, identificando alguns dos porquês que ocasionam o fazer do Samba de Coco como arte e brincadeira.

Não houve preocupação em registrar todos os Cocos, nem mesmo através das letras de canções produzidas nas duas comunidades. Esta seria uma pretensão ingênua: querer capturar os Cocos existentes no momento da minha pesquisa seria pretender aprisionar um acervo que é livre e trafega no campo da criação e da invenção, sendo, portanto, inesgotável, gerando uma captura desprovida de sentido quando se trata do debate mesmo sobre a função social e política da expressão artística popular. Não desmereço iniciativas, como as de Mário de Andrade ou de Ignez Ayala, que optaram por guardar letras de canções e por caracterizar as formas encontradas da manifestação, como estratégia de preservação patrimonial. Esta minha opção representa o reconhecimento dos limites no olhar do pesquisador. Da mesma forma que o Samba de Coco, muitas formas de expressão e ação existem sem que lhes seja oferecida ampla visibilidade, na perspectiva das instituições oficiais.

Um indício de interculturalidade, nas comunidades observadas, é a preocupação dos depoentes Severina Lopes, Assis Calixto e Ciço Gomes em classificar sua produção artística como cultura. Isso demonstra a influência que o conceito de cultura tem, criando uma espécie de escudo de legitimidade ao trabalho dos grupos dos quais fazem parte, num movimento em que o reconhecimento do seu trabalho é afirmação de autoestima, mas é também consolidação de valores preservados na atualidade, a partir de referenciais de memória dos grupos sociais nos quais estão inseridos.

Ainda que, das letras de canções, fossem consideradas apenas as repetições e releituras, seu registro não daria conta da totalidade.

Qual o sentido da guarda de memórias pela universidade ou qualquer outra instituição de pesquisa ou preservação patrimonial se não serve, senão para mostrar como a manifestação se apresenta? É preciso pensar em quem a faz e como é feita para garantir que ela tenha sua permanência, que conduz, quase de modo residual, traços de uma história cuja origem certamente jamais será identificada integralmente, até porque são as memórias renovadas pela oralidade as grandes responsáveis pela preservação dos aprendizados mais significativos para cada indivíduo ou grupos de indivíduos, nos seus lugares de criação. A questão é reconhecer um saber que necessariamente não passa por todas as etapas de produção do conhecimento

formalizado pelas instituições que com ele mantém contato, observando-se tais memórias como partes de redes educativas que abrigam formalidades múltiplas e informalidades necessárias.

Não há crítica relativa à coleta e colecionamento de material e sua disponibilização ao público de material sistematizado. O que se propõe é acrescer um olhar que permita que a vida da manifestação e seu processo de renovação, ou o modo como está inserido no grupo social, seja tratado como parte do conhecimento formal, numa ideia que, tecida em rede, dê conta de ampliar o alcance do Estado sobre a expressão artística, permitindo a cada cidadão ou cidadã brincante formar, no conhecimento das diversas formas de expressão, visando permitir a escolha de cada coletivo sobre o que há para ser preservado.

O espetáculo da coleta fala em quantidades, pouco investiga acerca de significados e sentidos para as comunidades ou indivíduos produtores. A ampla coleta e sistematização de memórias garantem pesquisas futuras facilitadas pela centralização de informações, com menor esforço para o investigador, mas limitando seu olhar às escolhas promovidas por quem chegou primeiro, registrou e sistematizou para guardar. Não estou defendendo a exclusividade da pesquisa em fontes primárias: o que digo é que o movimento nacional de preservação patrimonial merece o rumo da formação como estratégia para guarda e cuidado: guardar e cuidar pelo uso certamente proporciona o olhar sobre a manifestação, apesar e por causa de suas mudanças e permanências.

Colecionar, restaurar e preservar seriam tarefas para pessoas que abraçam a causa da história e da cultura, como se abrigassem parte representativa da própria vida humana. Este é um propósito abraçado pelo Estado e pela ciência, numa idealização auto preservacionista, talvez na busca de uma perenização da existência humana. Na esteira desta idealização, nutrem-se expectativas de reconhecimento social, a partir da historicidade. É o caráter vivo e dinâmico destas comunidades que conduz um fazer humano renovável, a partir de um eixo, baseado em heranças culturais, que permite sobrevivência a muitos. Este dinamismo renova ações e práticas comunitárias, é o diferencial estabelecido entre a coleção abrigada por uma instituição e um grupamento de pessoas com histórias e experiências ancestrais em comum, a serem preservadas na medida de suas escolhas, cuja preservação pode ser estimulada, a partir do reconhecimento da importância dos valores culturais de que são guardiães.

Ao longo do desenvolvimento deste trabalho, identificou-se uma segunda dimensão para as chamadas histórias de vida. Na perspectiva de construção do texto historiográfico, está afeita



à chamada história oral. Seria um depoimento, inserido no texto, coletado sem especificação sobre a temática, mas escolhido pelo reconhecimento do papel histórico do depoente, narrador de memórias vinculadas ao objeto analisado. O depoimento coletado abrange os contextos de nascimento e vida do entrevistado, com ênfase na temática central, resultando em gravações longas e detalhadas contendo o depoimento fornecido, que se converte em fonte de pesquisa.

Constatou-se que as fronteiras entre a materialidade e imaterialidade não são intransponíveis, pois mesmo se tratando de uma manifestação cultural imaterial, o Samba de Coco utiliza-se de inúmeros instrumentos de natureza material, que passam a dar uma característica singular a esta expressão artístico cultural.

Concluiu-se, que as fronteiras temporais e espaciais são transponíveis, pois mesmo se tratando de uma manifestação de tradição oral, ocorrem várias transformações que denunciam a falta de passividade dos sujeitos-brincantes frente à construção deste patrimônio cultural imaterial. Esta pesquisa se tornou relevante para divulgação e circulação do conhecimento em torno do Samba de Coco, enfatizando-se nas abordagens os aspectos temáticos e estéticos, ou seja, os diversos saberes que permeiam esta manifestação cultural.

Atualmente em Arcoverde-PE, o Coco é reconhecido pelos coquistas e agentes culturais ligados a Secretaria Municipal de Cultura como uma manifestação simbólica e econômica. Sua inserção no sistema de bens patrimoniais de natureza imaterial provocou a mudança de perspectivas dos coquistas, que antes recorriam à festa do Coco apenas como brincantes. O valor que, o Samba de Coco possui, na contemporaneidade vai além do participativo, pois se torna necessário os sujeitos-brincantes se apropriarem de determinadas performances e competências que serão exigidas nas apresentações em grandes palcos ou nos estúdios de gravação.

A pesquisa dissertativa permitiu chegar as seguintes observações: a origem da prática do Samba de Coco é resultado da história de vida de pessoas pertencentes às camadas populares que não consumiram pacificamente produtos da cultura dominante. Os três grupos de Samba de Coco de Arcoverde-PE (Coco Raízes de Arcoverde, Irmãos Lopes e Coco Trupé de Arcoverde) estão organizados de maneira independente entre si, permitindo uma produção heterogênea em aspectos relativos à música, dança e poesia. A sociedade arcoverdense que acompanha os shows desses grupos precisa ser incentivada, a desenvolver concepções em torno

do patrimônio cultural, que ultrapassem os limites de interpretações impostas por conceitos relativos ao exótico, tradicional e original.

Essas ideias se apresentam de maneira provisória nesse estudo, uma vez que não foi interesse dessa pesquisa esgotar uma temática tão abrangente. Espera-se, que este trabalho seja compreendido como uma contribuição para se entender determinados aspectos do Samba de Coco arcoverdense por meio de uma abordagem teórica consistente e de narrativas de coquistas reconhecidos na cidade e em outras localidades como grandes representantes deste patrimônio cultural imaterial.

Acrescento nestas considerações finais, a fala de Amanda Lopes, uma pessoa que esteve ao meu lado, e em uma das inúmeras apresentações de Samba de Coco, que participei nos trabalhos de campo, ela me disse um pouco emocionada quando estava terminando a apresentação: “O Samba de Coco não acaba quando saímos do palco, né? Sabe por que? Porque ele deixa a emoção e a energia nos nossos corações (...) parece que ele não acaba continuamos dançando e cantando nas atividades do nosso cotidiano.

## **REFERÊNCIAS**

### **Documetação histórica**

#### **1. JORNAIS**

Folha de Pernambuco (31/07/1986, acervo do Museu Ivo Lopes).

Jornal de Arcoverde (31/07/1986, acervo do Museu Ivo Lopes).

#### **2. DOCUMENTAÇÃO SONORA**

CD, intitulado Godê Pavão, lançado pelo grupo Coco Raízes de Arcoverde, no Festival Lula Calixto em 2003.

CD do grupo Coco Raízes de Arcoverde, lançado em 2010 com o apoio da Funarte.

#### **3. DOCUMENTAÇÃO EM VÍDEO**

Mundo Música com Coco Raízes de Arcoverde. Programa Toda Música. Exibido em 11/08/2012. Publicado em 13 de agosto de 2012. Endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=HbqnQPlgsXA>. Incentivo; FUNCULTURA, FUNDARPE E SECRETARIA DE CULTURA DE PERNAMBUCO.

#### **4. ENTREVISTA TEMÁTICA**

Severina Lopes da Silva. Presencial. Tema: Samba de Coco de Arcoverde-PE. Arcoverde-PE, 30 de outubro de 2014.

#### **5. PÁGINAS ELETRÔNICAS**

Missão de Pesquisas Folclóricas. Destaque para imagens do samba de coco em 1938. Disponível em <<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/index.html>>.

Samba de coco Irmãs Lopes. Pesquisa de canções de coco. Disponível em: <http://tnb.art.br/rede/cocoirmaslopes>.

## Fontes Bibliográficas

ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

\_\_\_\_\_. **A Feira dos Mitos: A fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920-1950)**. São Paulo, Intermeios, 2013.

ALMEIDA, Magdalena. Tese de Doutorado: **Brincadeira e arte: patrimônio, formação cultural e samba de coco em Pernambuco**. Rio de Janeiro, 2011.

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BURKE, Peter. **O que é História cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**, v.1: Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger: **A História Cultural: entre práticas e representações**, Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**, 25º edição, São Paulo: Graal, 2012.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência**, São Paulo, Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Autenticidade, memória e ideologias nacionais**. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, 1988.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11º ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HOBBSBAWN, Eric. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

\_\_\_\_\_. RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Editora da UNICAP, 1990.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **História Oral e memória: a cultura popular revisitada**. São Paulo: Contexto, 2003/ 5ª Edição.

PESSOA, Dinara Helena. **Música: o som das festas tradicionais**. Jornal do Commercio, encarte Pernambuco Imortal III, Recife, v. 10, p. 112, 2001.

VERUNSCHK, Micheliny. **A Caravana não morreu: anotações para a história do samba de coco de Arcoverde**. Monografia de pós-graduação. Garanhuns, 2000.

VILELA, Aloísio. **O coco de Alagoas: origem, evolução, dança e modalidades**. Maceió: UFAL, 1980.

## **ANEXOS**

### **DOS COQUISTAS PESQUISADOS;**

#### **1. Cantadores de Arcoverde-PE**

- I- Severina Lopes – Cohab I**
- II- Cicero Gomes - Argemiro de Santana**
- III- Iran Calixto - Alto do Cruzeiro**

### **ANEXO I – FOTOGRAFIAS DO COCO**

**Fotos nº 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7, Reginaldo Vilela, Arcoverde-PE, 2017 e 2018.**



**Foto nº 1 – Pisada do Samba de Coco Trupé de Arcoverde, 2017.**



**Foto nº 2 – Apresentação do Coco Raízes de Arcoverde, 2017.**



**Foto nº 3- Iran Calixto em apresentação, Arcoverde-PE, 2017.**





Foto nº 4- Sambada de Lançamento do Cd Meus Canário Cantadô, Reginaldo Vilela, 2018.



Foto nº 5- Sambada de Lançamento do Cd Meus Canário Cantadô, Reginaldo Vilela, 2018.





Foto nº 6 – Anúncio do 19º aniversário do grupo Raízes de Arcoverde, 2017.



Foto nº 7 – Coquistas do grupo Coco Raízes de Arcoverde, 2017.





Foto nº 8 - Apresentação do grupo Coco Raízes no São João de Arcoverde-PE, junho de 2017. Reginaldo Vilela.

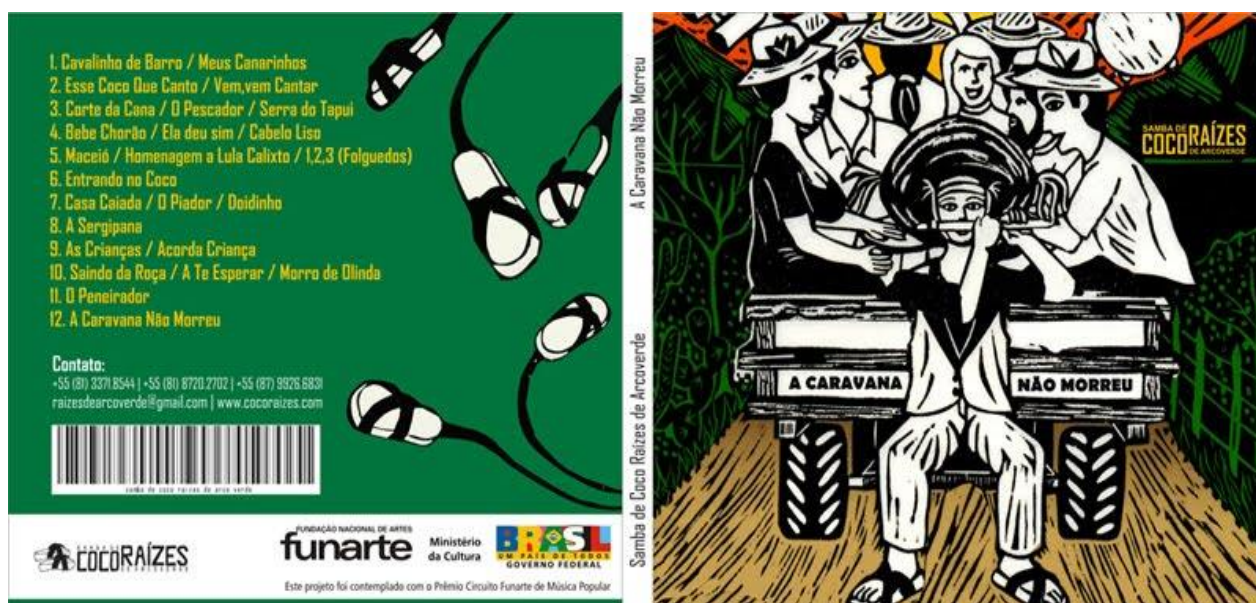


Figura nº 9 - Capa do CD do Grupo Coco Raízes de Arcoverde, a Caravana não Morreu, 2010 lançado pela contemplação do prêmio Funarte de Música Popular, pela Funarte e Ministério da Cultura, Arcoverde-PE.

**ANEXO II – JORNAIS / IMPRESSOS**

**Figura 1 – Encontro histórico entre Ivo Lopes e Luiz Gonzaga, em 1974.**



**Figura 2 – Locutor da Rádio Cardeal, Reginaldo Silva.**



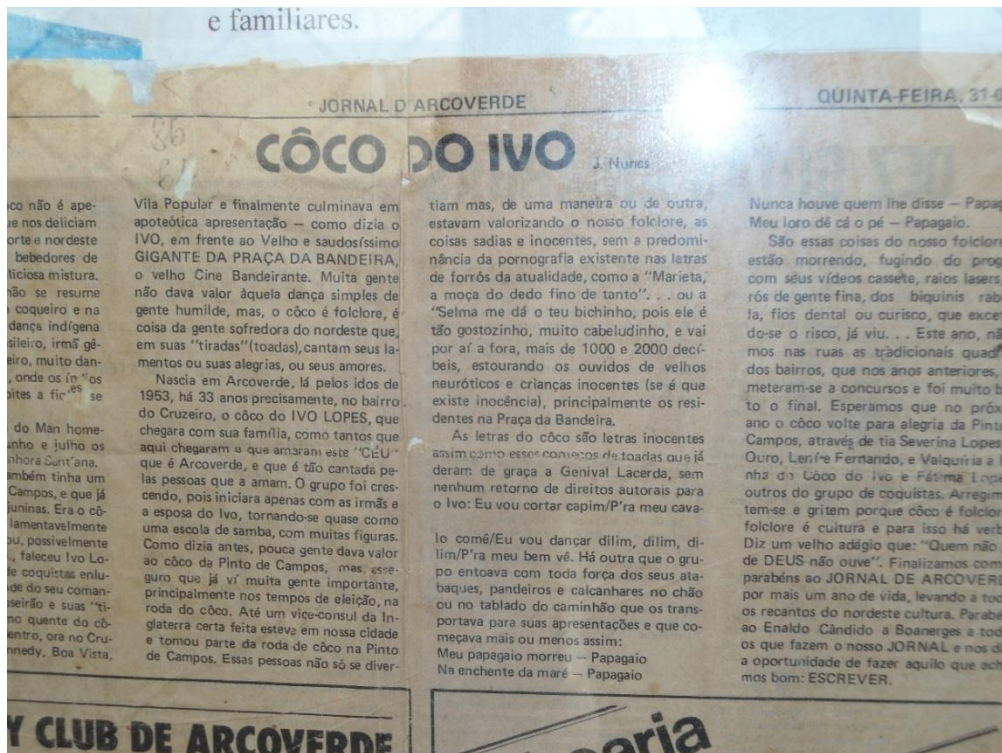


Figura 3 – Jornal de Arcoverde-PE, traz uma matéria especial sobre Ivo Lopes, em 1974.



Figura 4 – Coletânea abre espaço para astistas populares, da Folha de Pernambuco traz uma matéria sobre a mestra Severina Lopes.





**Figura 5 – Mestre Lula Calixto realizando seu trabalho de formação cultural com as crianças, em 1995.**



**Figura 6 – Mestre Lula Calixto realizando seu trabalho de formação cultural com as crianças, em 1995.**

### **ANEXOS III – TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA**

**Nome: Severina Lopes ( Coco Irmãs Lopes / Arcoverde), 83 anos de idade. Mestra do grupo Irmãs Lopes. Entrevista cedida em Arcoverde, 27 de junho de 2017.**

**Reginaldo Vilela – Quais são as lembranças mais marcantes de Ivo Lopes?**

**Mestra Severina Lopes:** As que tenho do meu irmão é que ele queria que a gente fizesse o mesmo trabalho, que ele vinha fazendo de levar o Samba de Coco para todos. Animava a cidade de Arcoverde, não só de Arcoverde como por todo o canto que ele andou, andou por muitos bairros cantando o coco. Minha lembrança é essa, eu não estou fazendo nem o que ele fazia por fora, que ele já fez muito, mas as irmãs Lopes estão andando com o mesmo projeto. Estamos agora lançando um CD dia 29 de novembro. O nome do CD é anda a roda e a gente não vai deixar a roda parar. A roda tem que continuar que é um projeto do Ivo, tudo que a gente faz é imaginação dele e tudo que ele ensinou a gente também.

**Como Ivo Lopes começou a brincar o Coco?**

**Mestra Severina Lopes:**

Ele começou em 1953 brincando coco, mas esse coco ele já vem do sítio Batalha, onde eu tinha de 18 a 20 anos, começou a brincar o coco.

**A Sr. prefere brincar o Coco na zona urbana ou no sítio?**

**Mestra Severina Lopes:** Olhe no sítio é coisa muito boa porque a gente também fica à vontade, mas no palco a gente fica muito empolgada, a gente se empolga demais, acho que a gente se amostra demais entendeu... Mas eu gosto em todo o canto, tanto faz no palco, no chão como no sítio. Todo mundo recebe a gente bem aqui, a gente tava mexendo a comida aí, muito bem. Muito feliz, eu acho bonito, as mulheres assim, era tudo de chapéu, mas agora tamo mudando no lugar do chapéu, a gente tá colocando agora a diadema com a rosa, também faz parte da cultura né, a rosa faz parte da cultura.

**Quais as mudanças do Coco em relação a pisada?**

**Mestra Severina Lopes:** A pisada antiga é essa que nós dança com o pé bem batido firme, maciço entendeu... Antigamente era assim, o pé batia mermo, era Samba de Coco, agora hoje eu vejo muitos passos diferentes, que até minha filha pegou vários passos diferentes, eu sempre bato com ela, mas ela só quer assim. Mas, o Coco tá muito diferente do que era do meu tempo. Ah! Se meu tempo voltasse... Mas, tá ótimo o Coco pra gente, o povo, como o povo de

Arcoverde e de fora gosta eu acho que se a gente bater numa lata, cruzar o pé pra lá e pra cá o pessoal acha que é bonito e é bom porque o povo gosta dos Coco não só meu, o povo gosta de Arcoverde por onde nós anda.